
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01498775 4

DOTT. MICHELE BIANCALE

LA TRAGEDIA ITALIANA

nel CINQUECENTO

(STUDI LETTERARI)

con una lettera all'Autore

DEL PROF. CONTE ANGELO DE GUBERNATIS



ROMA
TIP. CAPITOLINA, D. BATTARELLI
Via Cavour, n. 162
1901



AI MIEI DILETTI GENITORI

ED A MIO FRATELLO FRANCESCO

QUESTO PRIMO FRUTTO

DELLE ANSIE E DEI DOLORI

CHE PER LA MIA EDUCAZIONE

SENTIRONO E NON MOSTRARONO

CON RICONOSCENZA

DEDICO

Roma, 14 luglio 1901.

Mio caro Biancale,

Ella mi domanda che cosa io pensi ora del suo ampio lavoro sopra la tragedia del cinquecento che ebbe dalla Commissione di Laurea l'onore di un pieno suffragio, e se io creda se le convenga, o meno, di darlo alle stampe.

Parendomi che, nel suo studio, Ella abbia, se non esaurito, toccato felicemente il tèma del primo svolgimento di un dramma romantico dall'antica tragedia classica, quale si rivela nelle ultime nostre sacre rappresentazioni e ne' drammi del Cecchi e del Giraldi, il suo contributo alla storia del teatro mi sembra non solo utile ma anche lodevole.

*Dal genio in fuori, poco mancò perchè il dramma del Cecchi si sollevasse all'altezza dell'auto da fe' spagnuolo di Calderon e Lope de Vega, e che dai truci casi dell'***Orbecche** *e dai dolci e mesti lamenti dell'***Arrenopia** *del Giraldi, si passasse in Italia stessa alle scene spaventose del Macbeth e alla pietosa*

elegia di Desdemona, anticipando, in alcun modo, il dramma Shakespeariano. La servitù all' imitazione classica quasi imposta dagli umanisti, l'illanguidirsi della fede religiosa, lo scadimento della cavalleria già passata in dileggio, le condizioni della società italiana del cinquecento tolsero agli scrittori di drammi in Italia quella potente energia, sola capace di produrre al teatro opere veramente originali. Ma avendo il Cecchi e il Giraldi, quasi nello stesso tempo, sentito quello che si poteva tentare per il rinnovamento del dramma, sarà ad essi glorioso l'aver precorso, in alcuna maniera, il dramma romantico, e a Lei, caro Biancale, deve meritar lode il suo studio di mettere in evidenza un tale tentativo.

La conforto per ciò, a pubblicare il suo lavoro con buona fiducia che dell' ingegno adoprato e dello studio messo in coteste sue indagini, da critici giudiziosi ed imparziali, le sarà tenuto conto.

Coi migliori voti

il suo affezionatissimo

Angelo De Gubernatis



PREFAZIONE



Molto volentieri, e per molto tempo ancora, avrei conservato a questa mia tesi di laurea la sua dimessa veste di manoscritto, se per necessità di concorso non fossi costretto a presentarla in caratteri stampati; tanto più che il breve tempo non mi ha permesso, nonchè di rifarla, neppur di limarla decentemente come avrei voluto. Spero di poter ciò fare in seguito continuando i miei studii sull' argomento e tentandone la pubblicazione.

È superfluo dichiarare che non ebbi in pensiero di stendere una trattazione di tutto il teatro tragico del secolo XVI, chiamando ciascuno della non breve schiera dei poeti al redde rationem *dell'opera loro; a volerli seguire, uno per uno, si sarebbe, oltre tutto,*

corso il rischio di confondere gli elementi onde erano costituite le loro favole tragiche, elementi promiscui a seconda che risentivano delle azioni sacre d'onde erano derivati, o profane, di colore schiettamente tragico o tragico-comico, d'intonazione melodrammatica o no. Intesi solo di lumeggiare l'opera di quelli che furono come le pietre miliari indicatrici del cammino percorso da quella forma letteraria così poco fortunata che fu la tragedia nel nostro bel Rinascimento. Non una storia adunque ma degli studi, nei quali purtuttavia, non sia difficile cogliere caratteri di continuità e di correlazione, per modo che si possano notare le varie tendenze di quegli scrittori e i tentativi di spiriti e di forma che si ebbero, specie col Giraldi, per togliere il teatro dal campo della fredda imitazione classica.

Quanto al contenuto, mi preme subito dar qualche spiegazione sullo studio che ho premesso delle Farse e dei Drammi spirituali di G. M. Cecchi.

Tra le tante questioni che i letterati del secolo testè tramontato si sono poste, cercando chi per un verso chi per un altro, di risolvere con giudizi disparatissimi, quella che era stata un po' messa da banda era la questione

della mancanza d'un teatro nazionale italiano. Non starò qui a fare i nomi e a citare opere, bastandomi notare che nelle rassegne più o meno frettolose del teatro tragico in genere e di quello cinquecentesco in ispecie, gli storici della letteratura avevano tralasciato di metterr bene in mostra tale mancanza. E tali storici, quasi per una fatale ironia, sono in massima parte italiani: chè gli stranieri, quali il Burckhardt, il Gregorovius, l'Hillebrand, il Gaspary, per tacere d'altri, sebbene con giudizii discordi e, a dire il vero, non molto esaurienti mostrarono d'essersi accorti che una tale questione si doveva porre. Era perciò naturale che io dovessi ordinare così la materia che, quasi per tacita intesa, rendesse visibile tale questione.

E non potevo certo discorrere su tutta la produzione sacra dei secoli XIV, XV, XVI, bastandomi di accennare come la tragedia italiana d' impronta tutta classica e pagana venisse su dal corrompersi di quella forma che pareva essere diventata nazionale. Il Cecchi segna appunto tale corrompimento; e di lui ho inteso parlare come scrittore di Drammi spirituali e di Farse, come inventore cioè di una forma letteraria che rivela splendidamente l'irrompere dell'elemento plebeo nell'organismo

della Sacra Rappresentazione, organismo la cui severità religiosa si corrode sotto il riso scettico dell'arguto notaio Fiorentino.

L'azione delle Farse del Cecchi rispetto alle Sacre Rappresentazioni fu del tutto simile a quella del don Quichote *di Michele Cervantes rispetto al poema cavalleresco: fu opera di demolizione effettuata con le armi dell'arguzia e del sarcasmo. Non breve è il salto, se si tiene conto dei due generi letterari diversi, dalle Farse del Cecchi ai travestimenti del Rucellai, del Martelli, del Dolce, dell'Anguillara per non parlare che dei più famosi: ma ciò è appunto indizio dello spirito che informò il teatro italiano nel secolo XVI. Dopo la Sofonisba di G. Giorgio Trissino, gli scrittori parvero costretti nella imitazione dei grandi modelli del teatro greco: e ne tolsero argomenti, ne derivarono motivi di composizione, ne fecero traduzioni, ne operarono travestimenti, innestando fatti tradizionali ellenivi a soggetti storici disparatissimi: in breve fecero tale scorribanda per entro la divina serenità della scena greca che la spogliarono d'ogni originalità poetica, e le tolsero ogni semplicità artistica per involgerla in un pesante mantello di scolastica erudizione.*

Qual meraviglia adunque non deve destare

il Giraldi che dette il bando a tante forme di convenzione inventando (è la parola) un genere di tragedia quasi romantica con soggetti desunti dalle novelle dei suoi Ecatommiti? *Lo studio completo del suo Teatro è di precipua importanza e costituisce il centro del presente lavoro. Non andrebbe errato chi, volendo esprimere in una forma sensibile tutto il quadro del teatro tragico del secolo XVI, segnasse una linea il cui principio fosse dato da G. G. Trissino* (Sofonisba) *e che per un'ascesa graduale avesse al culmine massimo G. B. Giraldi (*Lettera a M. Giulio Ponzio Ponzoni e le nove tragedie*) per poi ridiscendere al piano d'onde tolse l' inizio con Pomponio Torelli* (Merope). *Tutto il nostro lavoro è disposto secondo questa linea schematica.*

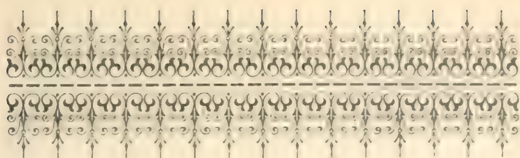
La produzione tragica del 500 ondeggiò tra l' imitazione greca con a capo il Trissino e la riforma Giraldesca, senza contemperamenti e con esagerazioni nell'uno e nell'altro indirizzo. La sorte che ebbe l'innovazione del Cintio fu ben infelice! Vi furono dei seguaci che ripresero da lui tutto ciò che d'esagerato era nella sua teoria e caddero nel barocco: altri sdegnarono d'attingervi e qualche bel soggetto rinchiusero in una forma di convenzione. Dai primi s' imitò il Giraldi artista più del Gi-

raldi teorizzatore: e fu male, poichè del tragico a lui mancava la forma mentis *: i secondi, e furono quelli che ebbero più ingegno drammatico, come il Tasso e il Torelli, ritornarono ai Greci. Pregi e difetti non mancarono in ambo le scuole ; dovere dello studioso è di mostrarli assegnando a ciascun scrittore il posto che occupa nella schiera molto numerosa e assommando gli elementi comuni e le tendenze particolari a chi se ne mostri più ricco. Lo studio sul Groto ci ha risparmiato d'osservare tragedie che hanno il medesimo tipo delle sue, cioè d' imitazione Giraldesca, così si dica di quelle det Rucellai e del Torelli rispetto all' imitazione del Trissino. Nel richiamare frequentemente le tragedie di Shakespeare, ho inteso mostrare fino a che punto e in che misura il genio dell' Inglese non isdegnasse attingere dai nostri scrittori, e nello stabilire dei confronti con quelle del teatro greco sono stato spinto dal pensiero che, forse, sarebbe derivata più chiarezza alla mia disamina.*

Devo, infine, esprimere la mia gratitudine sentita al mio maestro A. de Gubernatis che mi fu largo di buoni consigli, rinfrancando il mio giudizio tutte le volte che correva rischio di vacillare.

Roma, 15 luglio 1901.

MICHELE BIANCALE.



I drammi spirituali e le farse

di Gian Maria Cecchi



Che cosa era Sacra Rappresentazione innanzi G. Maria Cecchi?

Se si tien conto che tutta la produzione drammatica assai feconda di cotesto notaio Fiorentino va dal 1542 (con la *Dote*) insino a circa il 1587 (col *Cieco nato* e il *Putto risuscitato*), produzione varia e inframezzata di commedie, di drammi spirituali, di farse, di atti scenici, se si tien conto dico della S. R. come era prima del 1542 retrocedendo insino alle prime origini, si vede ch'era un tipo letterario ben diverso da quello che ce ne dette il Cecchi.

Essa era il racconto sceneggiato d'una narrazione sacra tolta dalla Bibbia, o dal Vangelo, o dal breviario o dalla tradizione leggendaria medioevale della vita d'un santo o d'un episodio d'essa, d'un miracolo o di più miracoli, racconto che non era rinchiuso in limiti d'arte precisi ma che poteva toccare tempi remoti, conferendo forma e figura di personaggi e di avvenimenti recenti a caratteri ed a fatti biblici tradizionali; l'arte decorativa e meccanica veniva in aiuto della forma letteraria dando ad essa splendore scenico che dilettava ed impauriva gli spettatori a seconda della qualità della favola.

Fu essa manifestazione d'un forte sentimento religioso che guadagnò allora lo spirito degli Italiani? Non pare: tanto è vero che mutò il primo indirizzo non resistendo all'infiltrarsi di nuovi elementi per entro le innumerevoli porosità classiche onde il suo debole organismo era cosparso: si snaturò corrompendosi e fu messa presto a giacere nei contadi toscani, dove lo spirito semplice e rustico di quei villici non corrotti dall'influsso d'un arte aristocratica

e paganeggiante ne riprese la vecchia forma soffiandovi dentro un alito di vita paesana. Ma grande è il tratto che corre dai primi esordi e dai primi sviluppi di cotesto tipo letterario puramente popolare, a quello che il Cecchi seppe trarne fuori con intendimenti e spiriti diversi. La S. R. dei primi secoli conserva nella sua semplicità e nell'intonazione narrativa qualche vestigio della lauda drammatica da cui tolse il primo avviamento (1), e ne derivò anche quel senso schiettamente religioso e popolare non disgiunto da certo commovimento lirico che aleggia nelle antiche laudi (2). Il racconto sacro informa tutta l'azione, la quale corre non rattenuta da freni d'arte e da canoni precisi; e s'estende a narrare gran parte della vita d'un santo come nel *S. Tommaso* o intiere vite come nella *S. Barbara*. La composizione in tutte è senza ordine come quella che non soggiace alla legge d'unità di tempo, di luogo e di

(1) Per le S. R. chi voglia aver notizie complete consulti i 2 volumi delle *Origini del teatro italiano* del d'Ancona passim.

(2) *Le Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*. Edite da A. d'Ancona vol. III.

azione: e procede a salti, alla rinfusa senza un nucleo intorno a cui disporre gli avvenimenti. C'è però serietà d'intenti ed i personaggi sono conservati con gli stessi caratteri della tradizione senza che l'arte, ben scarsa invero del poeta, si prenda il compito di lumeggiare, di precisare, di creare. Gli avvenimenti prendono un colore locale e l'elemento Fiorentino sebbene con timidezza vi spunta in qualche tipo di contadino e di fanciullo per lo più ingenui, mansueti, religiosi. I poeti che scrissero quelle S. R. erano uomini pii che scorgevano tutto il lato religioso della favola e imprendevano a sceneggiarla per farne partecipi quelli cui eran chiusi i libri sacri chiamando il soprannaturale a commuovere gli spettatori ai quali certo il mezzo ingegnosamense meccanico con cui quello si manifestava era più accessibile della semplice poesia. Feo Belcari e messer Castellano Castellani sono i rappresentanti principali di cotesto genere di S. R. E questi poeti religiosi somigliano intutto a quei pittori Primitivi detti oggi con termine un po' nuovo Preraffaellisti, ai quali la vita di un santo

offriva il destro di pennellare degli affreschi in cui essa fosse rappresentata in modo ciclico dai fatti principali che la illustrarono: affreschi che se hanno forma debole ed incerta come quella che non aveva ancora ricevuto dal classicismo risorto il fervido soffio della Rinascita, son d'altra parte meritamente celebrati per la spontaneità della concezione, per l'abbondanza del sentimento, per l'ingenuità, per la dolcezza che vi fa palpitare su quasi una vita divina (1).

Da quelle forme letterarie rigide ed immature dentro cui la leggenda ieratica intristiva nella sua fredda uniformità mistica, G. M. Cecchi trasse un nuovo tipo drammatico spirituale in cui l'elemento umano largamente introdotto scaccia quelle figure barcollanti sotto la vetusta dalmatica sa-

(1) S'abbian presenti quelli di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova illustranti la vita di S. Antonio e quelli dello stesso nella cattedrale d'Assisi illustranti quella di S. Francesco; né si dimentichi la celebre istoria di Sant'Orsola frescata da Vettor Carpaccio, che forma dell'Accademia di Belle Arti dove i dipinti furono trasportati dalla Scuola della Santa un nido d'idealitá da cui s'irraggia il primo e possente chiarore della grande arte Veneziana.

cerdotale e soffia su quel rimasuglio di leggende medievali un alito forte di vita paesana con gl'intrighi più arruffati e la petulanza più audace, il tutto ricoprendo sotto un'onda d'arguzia fiorentina, in cui il vizio ha la sua esaltazione e la fede svapora tra i lazzi dei parassiti raziocinanti e dei servi maldicenti. La S. R. è diventata una chiesa di campagna dentro cui il Cecchi trascina a viva forza una compagnia di beceri, di scrocconi, di servi furfanti, d'avari, di truffati, di truffatori i quali tra un grande acciottolìo male acconciandosi all'ambiente esercitano il vernacolo con ferocia e con sapienza, deridendosi, insultandosi con giuochi di parole equivoche, mettendo ad ogni frase un proverbio e confondendo ogni cosa, insulti, saluti, invettive, maledizioni in un crepitìo di motti toscani: e tutto ciò insino al punto in cui qualche santo stufo di tanto vociare non scende dal suo posto a confondere con un miracolo quei pettegoli.

Il sentimento religioso che si ritrova così genuino nelle S. R. dei primi secoli fa difetto nei drammi del Cecchi, o per

dir meglio, c'è ma sopraffatto da tanto irrompere di elemento plebeo. I personaggi o sono ignoranti in fatto di fede o non ci credono, o la deridono: nè sempre i miracoli esercitano su di essi effetto immediato di meraviglia e di compunzione; risvegliano in loro sentimenti elementari e volgari di stupida curiosità. Si veda ad esempio nella *S. Agnese* quali sensi desta in Lascone e Samia, (l'uno parassita, l'altra serva) la presenza di Lucio, che per virtù della santa è risuscitato.

Samia. — Voi dunque
Siete risuscitato?
Lucio. — Sono
Samia. — E siate stato nell'altro mondo? e vedi,
Ch'e' dicon che chi va di là un tratto [vedi
non ci torna mai più che pur ci torna!
Lucio. — Grazia ch'è concessa a pochi.
Samia. — Oh! se
Voi aveste conosciuto il mio marito.
Io vi domanderei quel ch'ei fa là, ecc.

e poi:

Samia. — Evvi nell'altro mondo buona stanza
O pur cattiva? a me par che chi muore
Abbia di qua per quelle prime sere,
Un malo albergo, ardendosi ed andando
Il corpo sottoterra o in val di buia.

Quei lazzi Fiorentini tolgono di dignità ad ogni cosa: e quei tipi di popolani d'ogni specie e d'ogni professione riverberano un po' del loro spirito salace sui caratteri biblici i quali perdono di solennità e gareggiano di motti e d'arguzia con quelli.

Il venerando Tobia che pure è descritto con tutti i segni della tradizione, cioè umile, paziente, caritatevole per amor del buon Dio, scherza con Capocchio a cui una contadina ha dato a credere di non lasciarsi chiamare col vero nome, Biagio, affinchè non lo si sciupi. Anzi se si confronta il *Tobia* del Cecchi con la S. R. dell'*Angelo Raffaele e di Tobia* (1) che il d'Ancona reputa molto antica (la prima edizione é del 1556) mentre il *Tobia* è del 1580, si vedono chiarissimamente le differenze che quel genere letterario subì sotto la mano del notaio Fiorentino. Innanzi tutto di forma. L'azione dell'*Angelo Raffaele e di Tobia* è tutta religiosa e vi si descrive il viaggio dei due in cerca di Raguello, il ritorno, il miracolo dell'An-

(1) S. R. vol. I.

gelo che ridona la vista al vecchio, tutto secondo la storia sacra. Tobia é il solito tipo rassegnato ai voleri di Dio: ed Anna, sua moglie una buona vecchia, cui tarda di troppo il ritorno di Tobiolo ubbidiente ed umile. La rappresentazione è semplice: vi abbonda la parte narrativa, indizio d'antichità; non v'entrano altri elementi: e tutto procede senza leggi e precetti artistici.

Osservate il *Tobia* del Cecchi: v'è un abisso.

Di Anna egli ha fatto una donna stizzosa e taccagna cui i servi taglian di continuo la veste addosso: che rimprovera a Tobia d'aver dato tutto ai poveri e d'aver forse procurato la morte di Tobiolo mandandolo lontano lontano. V'è poi un parassita che ha un nome trasparente, Divora: un servitore tal Barbino dai ragionamenti stringati. Capocchio, un fanciullo baggeo a cui danno a bere quella storiella del nome, donna Samuela sollecitatrice di matrimonii; e via per cinque atti si accumulano incidenti, si annodano intrecci, tra i quali di tratto in tratto spunta un pò dell'azione principale. Il dramma spirituale del Cecchi ha dispo-

sizioni in atti e scene e conserva su per giù due delle tre unità Aristoteliche, quelle di tempo e di luogo, ciò che nella S. R. per solito non si faceva. Oltre a ciò all'ottava antica che rivela splendidamente il carattere quasi narrativo della S. R. primitiva e che conserva qualcosa della leggenda sacra, è sostituito dal Cecchi il verso sciolto che denota l'impronta comica che assume il suo dramma spirituale. Nel quale entra la commedia e vi danza un trescone campagnuolo con quei personaggi parte di nuovo conio parte d' imitazione classica. Essi fanno la loro professione di fede con tutta coscienza e recitano la loro parte con tanto impegno che il sopravvenire poi dell'elemento religioso non ci desta la minima impressione. Di chi la colpa se gli argomenti di Balena (1) o le smorfie di Gorizia (2), una serva tedesca che ha una sbornia più tedesca di lei ci divertan più che non ci commuovano i fervorini di quei santi? Se i miracoli non destano troppo im-

(1) Il Riscatto, ediz. Franchi e Cecchi, Firenze 1880.

(2) S. Agnese.

pressione sui personaggi che sono presenti, figurarsi poi se ne destano più in noi! Egli è che i due elementi, il comico ed il religioso, messi vicino non potevano contemperarsi a tal segno che l'uno non soverchiasse l'altro: il comico abbonda, il religioso dà l'avviata all'azione e ne prepara lo svolgimento. Ma l'autore viene a disporre la narrazione sacra in modo che tutti quegli episodii secondarii convergendo di continuo verso di essa ed ingrossandosi, fan groppo e la irretiscono con mille nodi sino a che un avvenimento soprannaturale non viene a sciogliere tutti i viluppi che l'autore ha intrecciato durante il cammino. Splendido esempio di ciò è l'*Esaltazione della Croce* (1) in cui la pittura dei personaggi còlti dal vero è così viva e le altre combinazioni sono così felicemente descritte che anche a causa d'un brio inesausto che zampilla dalle sorgenti vivaci del terreno toscano, noi dimentichiamo quasi del tutto il gran fatto religioso che vi si imprende a narrare. Rispetto alle prime S. R. per chi ricorda

(1) S. R. vol. III.

il paragone che ne abbiam stabilito con le pitture cicliche dei Primitivi, l'*Esaltazione* del Cecchi somiglia ai meravigliosi affreschi di Andrea Mantegna nei quali i miracoli degli Apostoli si svolgono tra gli archi e le colonne infrante dei fori, con mille accessorii che accrescono splendore seppure tolgono di semplicità alle larghe concezioni del gran Ferrarese.

Tutti i personaggi della *S. Agnese* con le loro ciarle e con le loro bassezze dovrebbero creare un ambiente in cui la figura della Santa spiccasse per contrasto: ahimè! il Cecchi descrive molto bene le invettive a botte e risposte di Lascone e Diluvia, parassiti e buon compagni, ma allorchè vuol creare il carattere della martire, ne fa una ostinata ribelle, nelle cui parole non vibra, purtroppo, il vero sentimento della fede. La vis comica dell'ingegno di Giammaria s'attacca anche alla veste dei suoi personaggi biblici e si riflette nei loro discorsi: Esaù (1) è un gradasso villano e violento che monta in bizza per un nonnulla e, per

(1) L'acquisto di Giacobbe.

quel che ne dicono i servi, discretamente manesco. Rispetto alla satira della morale e della politica dei suoi giorni che il Cecchi avrebbe messo in bocca ai suoi eroi, si vedano le belle osservazioni di Ferdinando Rocchi(1): ma io son d'avviso ch'essa avrebbe trovato posto più conveniente in una commedia che in un dramma spirituale. Si noti però ch'egli considerava questa forma come un vero ricettacolo del comico, poichè invertendo quello spirito d'Arte che informava la S. R. antica e che faceva sì che l'elemento religioso fosse tutto e che il comico vi s'introducesse con parsimonia, egli ripiglia l'elemento comico, lo sviluppa, l'allarga, lo mette al di sopra dell'altro che passa in secondo posto. La S. R. ebbe un gran tracollo col Cecchi: questi la dispregiava a partito preso chiamandola a « zazzera »: mal ne comprese quella semplicità di condotta che ne facea quasi una narrazione sceneggiata e che nel *S. Giovanni Gual-*

(1) Nella bella e compiuta prefazione che ei pose al volume delle opere drammatiche del Cecchi edite dal Le Monnier 1895.

berto, (1) nella *S. Uliva* (2), nel *Re Suberbo* aveva raggiunto effetti drammatici potenti con mezzi molto limitati.

Egli allargò la tela della S. R. ma questa si snaturò nell'ampliamento, diventò Farsa, ossia un infarcimento di droghe con discordi sapori. Non credo si possa affermare che il Cecchi fu spinto ad introdurre dentro la forma rinnovata della S. R. l'elemento profano a scopo di morale. Ho notato che quei cialtroni rigurgitanti di buon umore Fiorentino non restavano colpiti dal miracolo d'un santo di cui, perchè scemi di fede, non sapevan conoscere la grandezza. La supertizione, comune del resto a tutte le menti volgari, li domina, sebbene però il diavolo e il trentamila mettan loro più paura a sentirli nominare che a vederli. Nei *Malandrini* ad es. il romito Arsenio smaschera un diavolo travestito da Canovaio e l'obbliga a ritornare nei regni d'abisso: ebbene ecco il

(1) S. R. vol. III.
(2) id.

dialogo che si scambiano poco dopo il fatto una serva e un tedesco:

SERVA. — Hai tu veduto, Iorgh, in questo luogo
Il mal nimico?
JORGH. — Mi fedute il fistole
Con tante tante fuoche...

e alle parole della serva che si propone di farsi monaca e che lo consiglia a farsi frate, l'ubbriacone risponde:

Mi andar là
Folentier, folentier, se li si befere
Vaine, ma quel far trinch, trinche coll'acqua
nitte plagere: e però or che il Diafole
non c'è per Canofare, io vo fetére
D'essere mi
SERVA. — Ti so dir che le botte
Si verserebbon tosto
JORGH. — Mi fersare
Per corpe sante arroste, in corpe in corpe (1)

Vi traspare quel fine scetticismo intinto d'arguzia del Cecchi che ha l'aria di far prendere in giro dai suoi personaggi i sentimenti più sacri della fede, dell'onore: scetticismo ch'egli non perdette neppure nella tarda età allorchè compose in gran parte i drammi spirituali e le farse, seb-

(1) Atto 3° scena ultima.

bene dichiarasse d'averli messi su per togliersi dei vecchi peccati! Ma ahimè! il lupo aveva l'antico vizio; e quelli ricompaiono con impronta viva in tali lavori di purgazione.

Nelle S. R. dei primi tempi i peccatori si convertivan sotto l'influsso della fede predicata dai santi e affermata dai martiri; (1) ma nel Cecchi ce n'è ben poco. Nell'*Esaltazione della Croce*, un vecchio avaro, Crisogono, alle cui calcagna stanno di continuo un figlio che si fa imprigionare per debiti ed un furfante che tenta ogni modo per scroccargli del denaro, senza riuscirvi, all'entrata trionfale della Croce riacquistata, all'apparizione d'un Angelo che ne magnifica il valore, è punto da un certo assillo di rimorso e abbandona le ricchezze per ritirarsi in un eremo. Ma la conversione è troppo improvvisa e quasi non vi si presta fede temendo che la vecchia volpe non abbia a riprendere l'antico pelo.

Ed ora osserviamo la farsa.

(1) S. R. vol. I e II passim.

Era un genere staccato dai drammi spirituali, o era lo stesso tipo letterario con leggiere variazioni? Il Cecchi la definisce

una terza cosa nuova
Tra la tragedia e la commedia: gode
Della larghezza di tutte e due loro
E fugge la strettezza lor

e poi:

non è ristretta ai casi: chè gli toglie
E lieti e mesti, profani e di Chiesa,
Civili e rozzi, funesti e piacevoli. (1)

non è vincolata da canoni d'arte, nè le importa se Aristotele non ne parla: chè forse

O ella non era al tempo suo, o forse
Era in quei libri che si son perduti.
E' non disse anco de' fogli, nè
Delle stampe, e dell'uso della bussola
Sono cose però da non l'usare
Perchè non ne trattò quell'omaccione?

Questa bella indipendenza da ogni freno di scuola si ritrova in tutte le sue opere che non andavano a versi ai saccenti del tempo; e quell'indiscussa autorità d'Aristotile e la sua dottrina sterminata che

(1) Prologo della Farsa *la Romanesca.*

faceva della sua mente quasi uno speculum mundi egli la respinge mettendo in bocca a Balena, parassita, tali parole: Aristotile non seppe il tutto: e sebbene si dice che lo sapesse, se lo dette ad intendere di saperlo, noi altri lo chiameremo il caporale dei prosuntuosi. (1)

Questa emancipazione da ogni modello piò o meno lontano, ove operato con misura, avrebbe tolto tante lucciole scolastiche dal capo dei letterati del cinquecento; per sfortuna però si cadeva negli eccessi; o s'era legati alla mangiatoia dove lo Stagirita gettava del fieno in pascolo, o si scavezzava sbrigliandosi all'impazzata. Il Cecchi è di questi morelli a cui l'ingegno vivido ed originale fa tôr sempre la mano, le sue farse sono un accozzo di elementi tragici e comici, sacri e profani, d'impronta classica o no che procedono avviluppati e cementati quasi dal getto indescrivibile di quell'umore caustico. La sua farsa non differisce dal suo Dramma spirituale se non in ciò, che questo ha degli elementi comici

(1) *Il Riscatto,* Atto II scena VIII.

che scortano l'azione sacra, mentre nell'altra v'è una vera azione comica a cui l'intervento del sacro dà lo scioglimento. Nel « *Riscatto* » è S. Onorato che, tratto prigione all'isola di Maiorica, con un miracolo ridona la vista al figlio del signore del paese e predice che fra poco tornerà uno schiavo partito in cerca del figlio del suo padrone e che infatti lo riporta sano e salvo.

Nei « *Malandrini* » l'azione è semplice: Teodoro, ricco signore, ha perduto il figlio che è stato assalito dai briganti, e lo crede morto. Per trarre vendetta dell'uccisione dà l'incarico ad alcuni malandrini di porsi in sulla strada a far scorrerie e grassazioni. Cadono nel laccio due ricchi viandanti e due mercanti, e infine due romiti che son condotti dinanzi al signore il quale riconosce in uno di essi il figlio scampato miracolosamente dalle mani dei briganti.

Nel « *Samaritano* » il Cecchi toglie il pretesto di pungere fortemente i preti in cui lo spirito di religione e di carità s'è spento, e di dar la baia ad un medico baggeo e pedante.

Un giovane assalito per istrada è lasciato

per morto: alcuni preti che per caso passan di lì non hanno pel ferito una parola di conforto: un Samaritano lo raccoglie e lo lascia in custodia presso un oste promettendo di ritornare. Nel frattempo un bue di medico lo visita e gli ordina non so che empiastro: il malato peggiora. Sinchè non ritorna il Samaritano con un giovane che ha un olio speciale che lo risana in un tratto. Il giovane è un angelo in persona.

Il Cecchi deride nelle farse i medici che erano stati segno di burla anche nelle S. R. di vecchio stampo (1), ne mette in mostra la rapacità e la ciarlataneria; si burla dei preti che sfruttano la loro professione a danno dei gonzi e delle beghine, descrive i contadini sempre avidi e taccagni che si scervellano a trovar pretesti per uccellare i padroni.

Il suo riso somiglia un po' a quello di Rabelais ma meno largo ed umano e di colore schiettamente Fiorentino.

Il tipo di dramma com'egli lo concepì fu nuovo ma non ebbe continuatori. Il

(1) Si veda il *Lazzaro resuscitato* in S. R. vol. I.

Rocchi chiude il suo studio con queste parole: « con lui la S. R., non solo raggiunse l'ultimo grado di maturità, ma compiè anche un primo e vigoroso passo verso la trasformazione in commedia schiettamente italiana: e sarebbe bastato che un ingegno più potente di quello del Cecchi avesse proseguito da dove egli arrivò, perchê dalla decomposizione di una forma drammatica tutta nostra, sorgesse il fiore d'un arte nuova ed originale. » Io non sono di tale opinione: il dramma spirituale e la farsa del Cecchi non segnano lo sviluppo massimo della S. R. bensì lo snaturamento d'essa a causa degli elementi profani che v'entrano abbattendo il vecchio organismo d'impronta sacra. Se la S. R. di vecchio stampo è un modello drammatico dentro cui colò lo spirito dell'antica laude tutta fervore religioso, non conosco tipo letterario che più se ne discosti quanto quello della farsa Cecchiana. L'affermare come il Rocchi fa, che se ci fosse stato un ingegno più potente, da una forma tutta nostra avremmo potuto avere un modello nuovo ed originale, dimostra che non si com-

prende lo spirito onde era animata la letteratura del tempo. La forma nuova venne su ma ebbe contenuto vecchio e fu la tragedia da una parte e la commedia dall'altra.

Da un tipo letterario così incerto come era quello del Cecchi, costituito d'elementi comici e religiosi, non ne poteva venire su un altro che quei due contemperasse armonicamente. La commedia per conto suo riprese i tipi (1) che più le si confacevano e la tragedia torse sdegnosamente il volto da quell'acconciatura religiosa e mirò ben lungi.

Se si pensi all' innovazione arrecata dal Cecchi nello schema della S. R. si può quasi dire che ne avrebbe potuto uscire qualcosa di simile agli « autos » di Calderon. Ma ahimè qual differenza! Lo spirito religioso che nei drammi spagnuoli muove

(1) L'affermazione del Rocchi che la S. R. del Cecchi compiè un primo e vigoroso passo verso la commedia schiettamente italiana dovrebbe supporre la dimostrazione che i personaggi comici del Cecchi sian di nuovo conio piuttosto che rifacimenti più o meno fedeli di modelli classici.

tutte le azioni ed imprime loro una forza tragica del tutto uguale a quella che il Fato imprimeva ai drammi greci, non solo manca nelle Farse del Cecchi ma quel po' che ce n'è si corrode sotto l'acido dell'ironia di quei tristi eroi da burla. Un fatto di tanta importanza come l'Esaltazione della Croce non consegue altro effetto presso il Cecchi che la conversione d'un avaro, mentre la Devocion a la Cruz dà al Calderon il soggetto d'un lavoro possente in cui si riflette la Spagna del Secolo XVII con le sue avventure e i suoi fervori religiosi (1). Si trovano anche qui due tipi di contadini buffoni (villani graciosi) ma oh quanto diversi! essi non intaccano affatto la serietà onde è saldamente costruito l'organismo del dramma.

Vi aleggia un soffio di fede così intenso che ci fa quasi non vedere la strana trovata di far parlare un morto già seppellito per chiamare il confessore. La croce getta la sua ombra su questo dramma e il suo

(1) Rimane sempre ad ogni modo all'*Esaltazione della Croce* il merito d'aver preceduto d'oltre ottant'anni il dramma spagnuolo.

influsso potente guida le fila delle vicende di quegli eroi.

L'Italia non ebbe mai un forte sentimento religioso: ed il Cecchi non fu un cristiano fervente. Altra via prendeva la drammatica, altri spiriti l'animavano: e G. G. Trissino sin dal 1515 con la sua Sophonisba aveva desìgnato la nuova via alla tragedia.

È d'essa che voglio parlare.

La tragedia che prima ci si presenta pel tempo della composizione (1515) e pel tipo che in seguito fu modello a gran parte dei dilettanti di drammatica del cinquecento è *la Sofonisba* di G. G. Trissino. Non credo, dopo il coro di laudi e di critiche onde fu sovraccarica dagli scrittori del tempo e da quelli venuti dopo, che a queste mie osservazioni possa derivare il pregio della peregrinità, ma è proprio tutto quel ch'io ne penso.

Il giudizio del Ginguené sulla *Sofonisba* non è severo; anzi l'autore della Storia Letteraria d'Italia mostra d'usare indulgenza verso l'opera del Trissino, considerando che bisogna tener conto del fatto

che mentre in tutto il resto dell'Europa tutte le arti, tra cui quella del teatro, erano in istato di barbarie, in Italia si scrivevan tragedie che pur ritornando ai classici Greci, mostravan quale indirizzo dovesse prendere il teatro. « Ils se tromperent sans doute, aggiunge, mais leur erreur est respectable. Ils pouvaient imaginer une forme de tragédie differente de celle des Grecs, adaptée aux moeurs nationales et conforme au genie moderne; mais, outre qu'il leur eût fallu pour cela une liberté qui n'existait plus, la veneration profonde que l'on avait alors pour les anciens, les applaudissements que les savants donnaient à tout ce qui paraissait revètu, pour ainsi dire, de l'habit grec etc. toute ces causes réunies leur òtèrent le desir d'ètre inventeurs, ou les empèchérent même d'en concevoir l'idèe (1) ». È chiaro che tutto ciò può costituire un'attenuante per i difetti di un'opera; ma non deve essere in verun modo motivo di ammirazione

(1) *Histoire Litteraire d' Italie,* Vol. 6., p. 22.

Prima del Ginguené, L. Riccoboni (1) dissertando sul Teatro Italiano, dice a proposito della Tragedia che gl'Italiani trasportarono nella loro lingua, come già avevano fatto per la commedia, tutto ciò che i Latini ci hanno lasciato, e nomina la *Sofonisba* del Trissino e la *Rosmunda* del Rucellai ed estende a queste e alle altre tragedie posteriori il biasimo d'essersi rinchiuse in regole prescritte e d'essere state composte troppo pedissequamente sul modello dei Greci. Un rimprovero del tutto simile è stato mosso dallo Schlegel all'opera di G. G. Trissino; egli dice, press'a poco, che la *Sofonisba* è il frutto miserabile d'una sterile pianta; ma, si noti, egli non conosceva quella tragedia e ne giudicava per averne inteso parlare.

Si vede dunque che da quello che è il principal difetto dell'opera Trissiniana, cioè la risoluta e quasi pomposa imitazione della tragedia greca, alcuni critici traggon materia di lode, altri di biasimo. Quasi tutti, però, sono d'accordo nel negare un senti-

(2) *Histoire du Theatre Italien*, Paris. Chez André Cailleau, 1730 pag. 34.

mento artistico qualsiasi al Trissino, se ne eccettui il Ginguené che si ferma ad ammirare con certo entusiasmo alcuni versi che Sofonisba recita dinanzi al figliuoletto che resterà privo della madre: e sia pure; ma il dotto scrittore francese dimentica l'uniforme monotonìa dei discorsi cui non avviva giammai un impeto di passione vera. Nè, io credo, sarebbe mancato a tutta l'opera il commovimento patetico che solo talune circostanze possono dare, se fosse vero quel che il Ginguené afferma con tanta certezza, che cioè la *Sofonisba* fosse stata composta sotto l'influsso del dolore del poeta a causa della morte della sposa adorata.

La materia della tragedia, chi ne abbia presente il soggetto, è tolto di peso da Livio (lib. 30, cap. XI, XV). Le linee della composizione esteriore sono greche, tra Sofocle ed Euripide: si noti che in ciò sta precipuamente la novità di quest'opera, chè per l'innanzi il modello, come fu di poi specie col Giraldi, era stato più latino che ellenico. I personaggi della tragedia, Sofonisba, Siface, Massinissa, Lelio, Catone, Sci-

pione, sono i Liviani tale e quale: i caratteri ne sono invariati, senonchè nell'opera del Trissino hanno bisogno di dire molto più cose che non nella narrazione di Livio severa e concisa.

A torto è stato detto (1) che Massinissa in Trissino sia meno barbaro di quello che in Livio; anzi il carattere di questo guerriero preso fra l'amore di Sofonisba e il timore di rendersi nemici i Romani a cui doveva il regno già appartenuto a Siface, e per giunta un po' deboluccio anzi che no, lo si ritrova nell'opera Trissiniana con le stesse qualità: non barbaro, poichè tale non è in Livio, passionato ma non estremamente e cedevole.

Gian Giorgio Trissino, per quanto gliel consentiva il suo scarso temperamento artistico, ha cercato di dargli vigore, mettendogli in bocca in piena risposta alle intimazioni di Lelio, che cioè fosse Sofonisba rimossa dal palazzo reale, le seguenti parole:

F. Flamini. *Il Cinquecento*. Edit. Vallardi.

Nessun di voi che qui d'intorno ascolta
Presuma porre il pie' dentro la porta
Chè la farìa del suo sangue vermiglia;

e poco dopo:

Non posso sopportar che mi sia tolta
Costei che m'è più della vita cara.

Ed infine ce lo mostra piangente sul cadavere della misera regina. Ma il vigore presto vien meno, e i tristi lai sono contornati da declamazioni lagrimevoli. Pel tipo di Sofonisba inclino a credere ch'essa sia meno bella e meno somigliante al personaggio Liviano. Nella storia essa ci appare umile e trepida della sua futura sorte: confida in Massinissa e lo prega di non lasciarla schiava ad un Romano: dell'esaudimento di questa preghiera egli le fa condizione di nozze. Ella, non senza reticenze (Siface, suo marito, è vivo e prigioniero) lo accetta per sposo: e da lui, che indarno ha scongiurato i Romani a lasciargliela in moglie, accetta in fine con anima forte e tranquilla la morte. Nella breve narrazione di Livio i personaggi hanno un risalto potente e i fatti si svolgono con certa brusca rapidità che impressiona, laddove le

lunghe querimonie di Sofonisba, il parlar sentenzioso misto ad alcuni modi volgari (censurati dal Tasso in parecchie argute noterelle alla tragedia Trissiniana) ingenerano noia se pure non tolgono dignità al componimento. Nel racconto di Livio la tragedia esiste, e Gian Giorgio non era Shakespeare, che da una novella sapeva con la foga impetuosa del genio creatore derivare forme, colori, tipi per le sue tragedie. Questo quanto all' imitazione.

Che cosa c'è di suo nella tragedia? Il tipo d'una domestica, Herminia, che ama la sua padrona e sa all'uopo darle anche consigli: assiste la sua regina vicino a morte, anzi vuol morire con lei, e si lagna ch'essa non l'abbia chiamata a bere metà del veleno. Riceve in consegna il figliuoletto che Sofonisba le affida, ed infine piange amaramente la sua signora uccisa. Personaggio comunissimo ed assulutamente inutile.

Si noti, però, che il Trissino introdusse questa domestica come personaggio indispensabile nella tragedia: e l' aver chiamato un solo tipo secondario in sulla scena

e non più d'uno denota la misura ch'egli aveva nel comporre di fronte all'esagerazione degti altri, che di serve, nutrici, consiglieri, segretarii, messi, nunzi, capitani, podestà fecero una compagnia di noiosi e di perdi-fiato che declamano, raccontano, moralizzano, piangono, esultano, sempre con esagerazione.

La novità del verso ed i cori costituiscono la parte precipua del dramma. Nella dedica a Leone X il Trissino dà ragione così d'aver abolito la rima: quanto poi al non aver per tutto accordate le rime non dirò altra ragione: perciò ch' io mi persuado che se a V. B. non spiacerà di volere alquanto le orecchie a tal numero accomodare, che troverà e migliore e più nobile e forse men facile ad assequire di quello che per avventura è riputato e lo vederà non solamente nelle narrazioni ed orazioni abilissimo, ma nel muover compassione necessario, perciò che quel ser mone il quale suol muover questa nasce dal dolore, ed il dolore manda fuori non pensate parole, onde la rima che pensamento dimostra è veramente alla compas-

sione contraria ». Nell'adottare l'endecasillabo sciolto il Trissino fu novatore: e ciò fu bene, specie negli effetti che la sua innovazione apportò; infatti tutti i poeti di poi, eccetto lo Speroni nella sua *Canace* in cui si serve del settenario, usarono l'endecasillabo come verso tragico. Nè, si noti, all'innovazione egli era spinto da ragion d'arte. Al Trissino artista si sovrapponeva pesantemente l'erudito, il critico: nella sua tragedia i buoni versi sono quelli misti a settenarii, in genere quelli dei cori. Egli non comprese come il pensiero potesse agevolmente distendersi e grandeggiare nel giro armonioso degli endecasillabi, non rotti da settenarii, non rattenuti da altre combinazioni. Alla solennità tragica conviene egregiamente quel verso: egli lo ritrovò, ma non lo creò; nella sua opera se ne eccettui quei versi nei quali il domestico annunzia l'avvelenamento della regina e i suoi atti e le sue perole nei momenti prossimi alla morte ed in cui è vigore e sentimento, tutti gli altri intristiscono in un ritmo piano, torpido, uguale,

senza cesure, senza risvegli, ronzanti come susurro di fuco invisibile.
E ciò accade perchè il Trissino non aveva concepito l' endecasillabo come un verso necessario alla struttura intima del dramma ma perchè, come aveva derivato dai greci altre forme esteriori del genere tragico, cioè gli episodi limitati corrispettivamente dai cori, le teorie sull'unità di tempo e di luogo, così anche nel verso cercava alcunchè si avvicinasse al verso greco e trovò l'endecasillabo di tipo trimetro giambico catalettico.

Anche il Ginguené riconosce al Trissino il merito d'aver usato come verso tragico l'endecasillabo.

« C'est au Trissino que les Italiens ont l'obligation d'ètre affranchis dans la tragédie, du joug de la rime. Les vers libre qu' il y employa étaient cependant mèlés de quelques vers rimés. C'etait une concessions qu' il crut sans doute devoir faire à l'usage, et il la fit mème dans son *Italia Liberata* (1) ».

(1) Ginguené, *Op. cit.*, vol. cit., pag. 32

I cori sono la cosa più bella della tragedia a giudizio del Tasso (1) che li diceva sempre nobili e dignitosi, e li credeva quasi di mano diversa, tanto differivano dagli altri.

Infatti hanno impeto lirico e armonia di forma. Nel foggiare i personaggi il Trissino non poteva essere creatore, perchè s'incontrava con quelli di Livio già ben delineati: nè aveva l'arte di staccarli dal quadro remoto della storia e renderli viventi e vicini; (2) ma loro non conferiva

(1) Le noterelle critiche di T. Tasso alla *Sofonisba* che si trovano nell'edizione che di questa tragedia si fece in Bologna nella collezione di opera rare, riunite, dànno il giudizio più vero dell'opera del Trissino, tanto più considerevole, se si pensi ch'erano proprio del tempo dell'autore in cui un largo coro di lodi s'era levato in omaggio alla nuova tragedia. A me sembra però ch'esse considerino più il meccanismo esterno dell'opera senza esaminare la struttura interna.

(2) Il Voltaire prima e Vittorio Alfieri poi, per tacere di qualche altro, ripresero lo stesso soggetto: nessuno dei due dette opera tragica perfetta; il primo, infatti, colorì le parole dei suoi eroi della sua sottile ironia intinta di raziocinio filosofico: l'altro conferì ai personaggi quella brevità accigliata che per lui era diventata una costante consuetudine, e che, se anche ora è il segno più sicuro della sua anima sdegnosa e fiera, non è d'altra parte il risultato migliore della sua arte teatrale pur così grande e così nuova.

che pompa retorica e sapore accademico: laddove nei cori in cui il ricordo non lo premeva di troppo, s'abbandonava a considerazioni più generali e più larghe dando loro un'intonazione se non del tutto personale almeno adeguata.

In essi comenta l'azione scenica con quel lirismo che la sua musa gli concedeva. Il modello l'aveva in Sofocle e più specialmente in Euripide: senonchè mentre nei cori greci era espressa l'anima multiforme d'un popolo,e il commento all'azione sconfinava quasi dai limiti di essa nel campo della vita, nel Trissino si restringe, si circonscrive, prende forma di personaggio che consiglia e che discute.

Per conchiudere diremo che la *Sofonisba* è tragedia d'argomento Romano, di forma essenzialmente greca e di *contenuto* tra il retorico ed il morale. L'arte non l'avviva se non in rari punti: il ricordo classico vi traspare ad ogni pie' sospinto, e la forma, anche se nuova, s'intristisce, stendesi e dorme. Nella *Sofonisba* il Trissino ritornò audacemente alla tragedia greca rinchiudendovi un racconto Romano, e intessendo

la tela di apotemmi e di considerazioni che sono proprie del tempo. Il Rucellai con la *Rosmunda* trattò un argomento barbarico con personaggi classici attenendosi alle orme di G. Giorgio, amico e precettore. Non fu però imitatore pedissequo, va subito detto: egli divise la tragedia in atti laddove l'altro s'era attenuto alla divisione puramente greca; nè gli si può muover rimprovero d'aver messo un sogno nel primo atto come nel primo episodio della *Sofonisba* e di aver fatto raccontare da un nunzio la catastrofe.

Si noti che nel comporre si avevano in mente drammi greci in cui di tali sogni e di tali annunzi era dovizia. La tragedia del Rucellai composta nel 1515 è disegnata senza armonia poichè nei primi tre atti l'azione s'allunga di troppo rispetto agli altri due in cui precipita. Tutti i personaggi hanno elementi classici e barbarici e, se ne eccettui Rosmunda, storicamente falsi. Questa fanciulla così pietosa nell'amore verso il padre e così tenace nell'odio contro Alboino vive d'una vita che le infonde il divino modello Sofocleo, Antigone. È il ca-

rattere più verosimile e più coerentemente conservato in tutta l'opera: e ciò non per virtù d'artista. Infatti in Rosmunda non sono se non due sentimenti principalissimi, amore pel padre ucciso, odio per Alboino, l'uccisore. Così concepita la figura non era di difficile descrizione: l'amore pel padre dura sino al punto in cui non é del tutto soppiantato dall'odio pel re Longobardo.

Ed il conflitto dei sentimenti che pure avrebbero potuto scaturire dalle diverse situazioni? Che cosa ci dice il poeta dei pensieri di Rosmunda fatta sposa di Alboino? che dell'amor per Almachilde? Alboino è il guerriero della tradizione, brutale e violento; ma di corta intelligenza e ubbidiente ai consigli del barbaro che lo spinge a sposar Rosmunda pel solo scopo di impossessarsi del regno. Come non era facile far accendere il re Longobardo d'amore per la fanciulla e fare a questa trar partito della passione di lui per accordarsi con Almachilde a trucidarlo? Manca il senso del tragico, mancano il fondo del quadro e la descrizione di quei sentimenti reconditi che formano il sostrato d'ogni tragedia greca. La tragedia

del 500 è il fatto storico accresciuto, messo in versi, distribuito in parti e sceneggiato. Tutto ciò che serve a trasportare dal mondo storico in quello della realtà avvenimenti e personaggi, non si trova. A dire il vero la *Rosmunda*, così com'è, nella pesante veste classica, mi fa pensare a un'agile statua greca avvolta in un abito frigio; nè è facile dar ragione, chi ci pensi, del come il Rucellai abbia potuto infiorare quelle bocche barbariche di frasi Omeriche e Vergiliane. Non in tutti i luoghi però il ricordo classico traspare, nè sempre i personaggi hanno andatura ellenico-romana.

Noti qua e là accenti nuovi, immagini ignote al Trissino, colorito insolito nei versi e quasi l'armonia nell'endecasillabo. La sticomitia, così frequente nella *Sofonisba*, è scemata, i soliloqui e i dialoghi meno prolissi e più nobiltà nella frase. C'è qualche verso di grande bellezza come questo; « *Per l'orribil silenzio della notte* » (1).

A dir breve c'è minor pesantezza ma il fondo è il medesimo.

(1) Atto II.

Nell'ultimo atto si trova una pagina bellissima in cui la serva racconta al coro esterrefatto il banchetto nuziale, e descrive Alboino ebbro e furibondo che preme ed incalza la misera Rosmunda a bere nel teschio paterno:

Alboino preso quell'orrendo vaso
L'empì di vino e sorridendo disse:
Comundo, porgo alle discordie nostre
Per tutto fine e fo con teco pace,
In quest'allegro dì bevendo insieme.
Così detto le labbra al teschio pose
E bevve la più parte di quel vino:
Di poi rivolto in verso di Rosmunda
La qual per non veder sì orribil cosa
Volt'avea indietro la dolente faccia
Ei disse: ecco la testa di tuo padre:
Bevi con essa e seco ti rallegra.
La misera condotta in questo luogo
Piangendo rifuggia sì duro bere
E quanto più fuggia tanto più forte
L'instava con minacce alte e superbe:
Finalmente espugnata ben tre volte
Con la tremante man volse pigliare
L'amara tazza e tante volte abbasso
Vinte dalla pietà cascar le mani.
Alfine il re la prese ed alla bocca
Di lei la pose: onde sforzata e vinta
D'indi beveo più lagrime che vino.

(*Atto IV - scena ultima*)

C'è vivacità e vigore: ma ecco ad un tratto fra tanta novità entra come un zam-

pillo il ricordo Vergiliano e tutto l'effetto svanisce e noi ci domandiamo se era proprio necessario chiamare in testimone Vergilio. In altre parti accade medesimamente: c'è un luogo in cui si parla di seppellire i cadaveri affinchè non sian pasto di lupi e d'augelli come nelle Protasi dell'Iliade; e tutto il sogno del primo atto ha il fondamento negli usi necrologici ellenici, che, cioè, l'anime dei defunti andassero vagando sino a che la salma non fosse seppellita. In questo accozzamento di forme superficiale e posticcio, in questa confusione di caratteri, nella falsità dell'ambiente storico ed in mille altre mende che rendono difettosa la tragedia del Rucellai, si trovano però elementi, accenni, mosse inaspettate capaci a dimostrarci come non del tutto fosse spento nel poeta Fiorentino e nel nepote del Magnifico il senso drammatico. E nella sua opera il sovrapporsi e il mescolarsi delle due forme ci urta meno della risoluta e pomposa imitazione classica nella *Sofonisba.* Nella *Rosmunda* il desiderio di liberarsi da ogni freno porta l'autore lontano dal racconto di Paolo Diacono a cui ha liberamente attinto. E laddove nella

mente del Trissino i caratteri erano precisi siccome quelli ch'erano già tali nella narrazione di Livio, dal racconto di Paolo Diacono non emergeva e di conseguenza il poeta non ne desumeva delineato il quadro e ben chiari i personaggi per modo che staccandosene potesse poi dar loro quel valore tragico che loro storicamente mancava.

D'altra parte egli non aveva facoltà geniali; nella sua mente quei personaggi staccati dalla storia fluttuavano in una specie di concezione errabonda, indecisi su qual fondo fissarsi, e a poco a poco (cosí essendo disposto l'ingegno dell'umanista e il lavoro del Trissino pur troppo facendogli in ciò da modello) scivolavano ineluttabilmente nel mondo classico in contrasto a tutte le leggi dell'armonia é del buon senso

Però, come ripeto, non tutti i personaggi sono trattati classicamente. Alboino nell'atto 3° al messaggero che gli porta il cranio di Cunimondo domanda:

Ma dimmi ove il trovasti ed in che modo,
E com'egli era di ferite carco,
E dove: nella spalla o nella fronte?

Il messaggero divaga nella risposta e imprende a narrare il modo con cui avevano scoperto Rosmunda che fuggiva dopo avere dato sepoltura al corpo del padre: (1) ma Alboino lo interrompe e gli replica:

Ma tu non hai narrato quante e quante
Ferite avesse il mio nemico morto.

Questa brama di conoscere il numero delle ferite dell'esecrato nemico, è veramente barbarica e s'addice ad un re Longobardo. Ma questi non sono che sprazzi. Almachilde storicamente è falsato, perchè nella tragedia appare come amante e sposo designato a Rosmunda, laddove nella storia è ben diverso. Non viene innanzi che al fine della tragedia; ha vigore, ma gli manca la veemenza barbarica e nella struttura somiglia più un guerriero greco. Ad esprimere la sua concitazione il poeta lo fa parlare non in endecasillabi ma in settenarii, ed é trovata bellissima.

(1) Si abbian presenti i versi dell'*Antigone* di Sofocle 410 e seg. in cui il custode racconta a Creonte come fu sorpresa la giovine nell'atto di ricoprir con arena il corpo dissepolto di Polinice, versi che il Rucellai ha quasi tradotto per intiero.

Allorchè, ad esempio, ascolta dalla nutrice che Rosmunda, reduce dalla tenda fatale di Alboino è svenuta, esclama:

Oimè, nutrice, oimè!
Che crudo caso è questo?
Viver non voglio anch' io
Se non è viva quella
Che teneva il cor mio
Ma prima vo' passare
Con questa spada il core
A quell'empio signore.
L'ira del vendicare
Vinca il grave dolore. (*Atto IV*)

Ma si noti che Almachilde non parla mai a Rosmunda, e sembra che l'incontro sia evitato a bello studio per non porre di fronte due personaggi che l'artista non avrebbe saputo far parlare. Così pure all'ultimo atto, che si apre con l'annuncio rapido e concitato della serva, che, cioè, Almachilde ha ucciso Alboino, ci aspetteremmo di vederlo comparire ed offrire a Rosmunda la mano di sposo e liberatore. Invece l'atto magro, brevissimo, scolorito, si chiude con un coro che dà precetti sul modo di governare.

I cori sono belli e abbondano d'imagini, ragionano però un po' troppo esorbitando dai limiti dovuti.

Per conchiudere diremo che nella Rosmunda se progresso c'è è di forma: i personaggi laddove non sono classici si muovono egregiamente ed hanno espressioni ed impeti coerenti alla loro natura. La parte narrativa che sostituisce l'azione drammatica è invero molto prolissa ed ingenera monotonia ma vedremo che per questo rispetto in tutto il 500 si avanza ben poco e che i messi i nunzi i domestici ecc. avranno parte cospicua nelle tragedie anche dei più grandi.

Ma questo nostro studio sul Rucellai sarebbe monco se per avventura mancassimo di dire alcune cose sull' *Oreste*, tragedia dedotta dall'*Ifigenia in Tauris* d'Euripide e su cui il giudizio più recente, ed è del Flamini, è questo: « è parafrasi molto libera dell'*Ifigenia in Tauris* d'Euripide: la quale perde sotto il grave paludamento retorico l'attica eleganza delle forme e si snatura anche nel concetto informatore in mezzo ad un vuoto sentimentalismo che tramuta i personaggi, togliendo loro ogni impronta di realtà, mentre la vis tragica svapora negli sproloqui: »

Per parte mia, sono ben lungi da questo giudizio che mi sembra eccessivo. Chi avesse il desiderio di vedere quali sono le differenze che il Rucellai ha apportato nel dramma d'Euripide, potrebbe leggerle nella prefazione alle tragedie contenute nel II volume del Teatro Italiano antico: in cui si parla a lungo dei pregi e dei difetti dell'*Oreste* e dei punti in cui il Rucellai è rimasto inferiore e di quelli in cui ha superato il Greco.

A me preme notare questo, che dallo schema della tragedia greca il Fiorentino ha saputo circoscrivere l'azione scenica in 5 atti che hanno più armonia di quelli della *Rosmunda;* che dal magnifico modello greco il nostro poeta ha saputo derivare e allargare il dramma senza allontanarsene di troppo e che, infine, a colui che conosce l'*Ifigenia* la lettura dell'*Oreste* riesce punto noiosa. I caratteri seppure perdono di precisione e di concisione si muovono e palpitano: hanno sentimenti di pietà, d'orrore, di meraviglia e di gioia. Che tutto ciò sia d'Euripide nessuno lo nega: ma che il Rucelli abbia saputo con-

servarlo non è poco merito, se si pensi ai travestimenti del Dolce e dell'Anguillara! Egli si cimenta col Greco, e non lo sciupa: inserisce nell'opera situazioni nuove, nè queste sono posticce, e sopra tutto conserva nella sua parafrasi il quadro Euripidesco. La composizione dell'*Oreste* ci porge più d'un indizio per osservar la maniera con cui si metteva su una tragedia nel 500. Dal modello si rilevava non l'ambiente, ma il lato che s'offriva di più allo sviluppo. Pigliando il destro da un accenno storico, si snocciolava una tiritera di notizie del tutto inutili; s'aveva bisogno di risalire *ab ovo.* Il personaggio non veniva fuori dalla concezione nuova dell'artista; e restando nella sua mente nudo e secco, a seconda di quel che l'autore si ricordava del modello classico, veniva rimpinzato ed inturgidito di tutto ciò che il vieto classicismo di convenzione poteva consigliare alla mente d'un pedante senz'arte. Sicchè quei poveri tipi venivano tirati su faticosamente e, sorretti dal filo dell'erudizione, non potevano scambiar due passi senza atteggiarsi a certa gravità che ne inceppava

le movenze, nè parlare senza che ad essi fossero suggerite frasi vergiliane ed apotemmi senechiani. Nel leggere i lunghi prologhi e a vòlta le vivaci descrizioni, ci vien fatto di pensare che quegli scrittori avrebbero meglio trattato il genere epico che non il tragico. Nel IV atto dell'*Oreste* c'è un coro in cui si domanda agli Dei la forza di poter manifestare ciò che si pensa, che par proprio l'invocazione d'un poema eroico. Senonchè in questa tragedia il dialogo è più vivace, e i personaggi interrogano e rispondono con interesse; le passioni non restan latenti ma si sviluppano e prendono forza. Ifigenia combattuta tra il dovere e l'amore, Pilade ed Oreste vincolati dall'amicizia che lor fa contendere la morte, son personaggi a cui non mancano sentimento e vita: si dica poi che le due nature d'Ifigenia e di Oreste sono ben dissimulate insino al punto in cui la malaugurata lettera, prolissa e noiosa, e che ci fa quasi perder la stima che sentiamo per l'artista, non li svela l'uno all'altro. Aggiungi che in questa tragedia il Fiorentino è molto preoccupato della lingua; l'en-

decasillabo tratta con solennità; la frase è ricercata, l'immagine peregrina; abbondano espressioni di Omero e di Vergilio non solo ma anche le trecentesche.
Nel II atto v'é un

Ahi cruda terra come non apristi ecc,

e poi:

Superstizion di quanto mal sei madre!

nel III atto:

Ed or nuovo dolor il cor mi preme.

E quest'altro d'intonazione Petrarchesca:

Che divenuto son favola al mondo.

Nè Dante e Petrarca bastano; ma c'entra anche il Trissino ed altri.

Del tragico al Rucellai mancava la concezione qualsiasi delle situazioni: aveva qualche pregio esteriore di stile. Se il disegno dell'opera gli si mostrava bell'e fatto, v' intesseva ricami, vi faceva girare decorazioni, vi versava un po' della sua erudizione. Se si cimentava a costruire l'organismo d'un dramma, anche avendone l'argomento, riusciva, come nella *Rosmunda*, stentato, manchevole, falso.

Alessandro de' Pazzi, nobile Fiorentino, ritirato nella sua villa per fuggire la pestilenza, colmava gli ozii forzosi sceneggiando il racconto Vergiliano e traducendo l'*Ifigenia in Tauris* e il *Ciclope* d'*Euripide*. Nella prefazione a papa Clemente VII, suo cugino, così ne dà ragione della scelta: « mi misi in tal idioma (l'italiano) a comporre la tragedia *Didone in Cartagine* observando il precepto Oratiano, il quale, più approva nella sua mirabile Arte Poetica gli argumenti tragici tractati da Homero che il fingere nuove persone et nuovi casi exornati nondimeno et ripieni di quelle parti che rendono absoluto et exculto tal poema. Il che similmente observano i greci tragici ai quali certo felicemente apparisce esser successo. Et però come vedrà la Sanctità Vostra in gran parte in epsa tragedia ho imitato Virgilio adiungendo molte cose pertinenti alla exornatione et dispositione del poema. Dal qual confesso ingenuamente d'aver tolto il più che ho potuto et tutto quello che ho giudicato dovere aver gratia in tal contexto (1) ».

(1) *Tragedie metriche* d'A. de' Pazzi, a cura di Angelo Solerti, pag. 46. — Bologna, Romagnoli.

In vero egli imitava il modo che avevan tenuto i tragici greci nella composizione delle loro tragedie, con la differenza che quelli derivano motivi poetici che poi sviluppavano genialmente, creando tipi immortali alle cui gioie e ai cui dolori tutto il popolo greco prendeva interesse, come quelli che rappresentavano il fondo comune delle tradizioni elleniche; laddove il Toscano traduceva malamente il modello latino, aggiungendovi di suo caratteri storici inutili e privi di movimento. Se c'è nell'Eneade episodio che, e nella composizione interna, e nella forma esteriore non soffra amplificazioni, desso è appunto quello di Didone. Tale episodio, nelle mani del Pazzi, a me fa l'effetto d'un quadro di Leonardo, su cui la mano inesperta e grossolana d'un dilettante abbia seguìto le linee delicate dei contorni, alterando il colorito, sciupando i fondi, esagerando le tinte, introducendo figure erronee e legnose, che ne guastano ogni armonìa.

All'aprirsi della tragedia, l'ombra di Sicheo dice il Prologo, raccontando la sua morte per mano di Pigmalione, la fuga

della regina ch'egli, apparendole in sogno, le consigliò, e poi l'arrivo di Enea e l'amore di Didone: in breve l'antefatto.

Ma, come se il Pazzi avesse avuto presente uno dei Prologhi delle Sacre Rappresentazioni, in cui un Angelo, per lo più, rivolgendosi alla benevola attenzione e alla discrezione degli auditori narrava in breve l'argomento del dramma, così l'ombra del misero Sicheo annuncia formalmente il contenuto della tragedia. Il Poliziano, (1) nell'*Orfeo*, avea fatto qualcosa, di simile, facendo annunziare da Mercurio l'azione: in ogni modo è interessante il ritrovare, in una tragedia d'argomento classico, perpetuato, anche se non chiaramente, qualche forma del genere delle S. R.

Il Pazzi segue la narrazione di Vergilio con diligenza: però di tanto in tanto la mette da parte per introdurvi qualche scena di suo, e per dar campo a' personaggi nuovi di svolgere quel tanto d'azione che è stata loro affidata. Dopo un dialogo tra Didone ed Enea, dal Medici è inserito

(1) A. d'Ancona, *Origini del Teatro Italiano*, 2.ª ediz., Vol. II, Cap. I. — Torino, Loescher.

un dialogo tra Mercurio e Jarba, in cui il Dio gli dice che, cinto di veli divini, potrà recarsi al campo nemico, non visto, e penetrare nel gran palazzo della regina.

Evidentemente il poeta tentava scostarsi dal modello per dare uno sviluppo qualsiasi al dramma, e per conferire ad esso certa varietà che sarebbe mancata, se la tragedia fosse rimasta del tutto fedele al racconto dell' Eneade. La parlata di Dido che segue, traduce dal 4° libro i versi da 416 a 435, nei quali essa prega Anna, sua sorella, a recarsi presso le navi e a scongiurare Enea che voglia differire la partenza, aspettando tempo più propizio. Anna, nella tragedia del Pazzi, risponde con parole che nel poeta latino non sono: anzi la risposta non c'è. Si descrive quivi brevemente l'ambasceria, il fermo animo di Enea a non voler trasgredire i precetti divini; ciò si comprende tra i versi 437-449. Ma nella tragedia italiana, alla risposta d'Anna, segue un coro ed un semicoro che esprimono dubbi sul risultato del viaggio d'Anna, e si propongono d'invigilare la regina, facendo anche alcune considerazioni

fuori di luogo; e si salta al verso 450 e seguenti in cui tutta la descrizione di Dido d'alcuni segni nunzi di sventura, e quella che Virgilio fa stupendamente dello stato d'agitazione in cui si trova la misera regina, vengono cambiati in un monologo in cui Elissa espone in prima persona ciò che nell'Eneade è in terza; e ciò comprende i versi 450-473. A tal punto nella tragedia del Pazzi si salta indietro (v. 437); in cui la descrizione dell' ambasciata d' Anna si muta in un dialogo tra Anna e Didone a botta e risposta; la prima dice che tutto fu inutile, e l'altra le domanda se è stata tenera nel pregarlo, se l'ha rattenuto, se l'ha inseguito allorchè fuggiva, che cosa fa e se si apparecchia a partire. Dialogo che non consegue verun effetto, ed in cui Dido esprime scioccamente ciò che doveva sentir fortemente. Dopo di che la scena si ricollega al verso 475, in cui Dido manifesta il desiderio di mandar la sorella in cerca d'una fattucchiera che aveva la potenza di sciogliere dall'amore quelli che lo sentivan troppo intensamente, e di legar quelli che non ne aveano punto.

Ricordandosi la regina del costume di cotesta megera, consiglia alla sorella d'ergere una pira con le armi, le vesti dell'eroe, e d'incendiarla affinchè col fumo si sperda la memoria dell'infausto amore. E con ciò si arriva al v. 499, laddove nella tragedia del Pazzi il discorso di Didone è spezzato in dialogo tra lei ed Anna ed allungato di troppo.

Il verso 499:

Haec effata silet: pallor simul occupat

è ripreso dal coro:

Ohimè che impallidire, etc.

e il coro comprende la descrizione della pira che s'innalza con le armi d'Enea, aspersa d'unguenti e d'erbe aromatiche; e si arriva al 521. A questo punto in Vergilio incomincia la stupenda descrizione della quiete notturna e d'Elissa a cui il dolore preme l'anima senza tregua.

Enea, certo della partenza, dorme tranquillo; Mercurio gli appare in sogno, lo rimprovera che ancora s'indugi in porto straniero, e lo spinge alla fuga. Enea si sveglia, raduna i compagni, svela loro la

visione, li esorta a vegliare, e prega il nume, chiunque sia, che gli è apparso ad essergli favorevole: l'ardore invade i Troiani, si mettono in mare:

litora deseruere, latet sub classibus aequor,
adnixi torquent spumas et caerula verrunt.
v. (583).

Ma nella tragedia del Pazzi s'interrompe il racconto Vergiliano, ed entrano nuovamente in iscena Mercurio e Iarba, il quale penetrato in Cartagine, e presso il palazzo della regina, ha da Mercurio una verga di sicurezza, poichè il Dio non può essergli vicino dovendo recarsi alle navi a svegliare Enea che dorme, e incitarlo alla fuga. Mercurio qui accenna di sfuggita alla sua apparizione futura in sonno ad Enea; ma in seguito noi non lo vediamo più; nè degli effetti della sua visione al duce Troiano abbiamo più contezza Si noti intanto che qui l'azione della tragedia del Pazzi si riporta ai versi dell'Eneade 555 e seg.:

Aeneas celsa in puppi, iam certus eundi,
Carpebat somnos, rebus iam rite paratis etc.

Iarba con la verga divina si avvia agitando nell'animo gli avvenimenti che si

svolgeranno; si presenterà alla regina, dimostrandole il suo affetto; per entrare vieppiù nelle sue grazie ucciderà Pigmalione, di lei nemico fratello, rendendola sicura da ogni insidia. *Dum haec laeto corde volutat*, s' accorge che la regina s'avanza con triste volto. Infatti è Dido ch'esprime da sola il miserabile stato dell'anima sua con parole lagrimose. E qui la tragedia si ricongiunge al verso 521 dell'*Eneade:*

Nox erat, et placidum carpebant fessa sopo-
[rem etc.

e con la parlata di Dido s'arriva al verso 553.

Ma intanto Iarba s' incontra con la regina ed ha luogo un dialogo falso, incoerente, inconseguente. Dapprima essa stenta a credere se egli sia corpo o ombra d'uomo morto, e Iarba ha bisogno di toccarle rispettosamente le ginocchia per indurla nel convincimento ch'è proprio lui in carne ed ossa. Iarba, che aspira alla mano d'Elissa, le si offre liberatore: è pronto ad interrompere le ostilità con lei purchè essa s'unisca in nozze con lui: ed essa acconsente; come se non fosse preparata la pira che dovrà bruciarla, o avesse già dimen-

ticato Enea per cui sin'ora non ha fatto che sospirare.

Ma tant'è; a forza d'incoerenze, Alessandro de' Medici doveva pur metter su una tragedia da presentare alla Santità di Clemente VII, suo cugino, il quale, se non lo avesse saputo occupato in onesti studii, gli avrebbe domandato ragione della sua vita trascorsa in quell'ozio forzoso per fuggire la peste. Finito il dialogo, il coro riprende la descrizione della pira che su per giù ha fatto innanzi, e traduce i versi 504-520. Questo coro limita il penultimo episodio. L'ultimo s'apre con le parole di Dido che si riattaccano ai versi bellissimi dell'Eneade:

Et iam prima nox spargebat lumine terras;

e seguita, traducendo Vergilio sino a 629, versi in cui Didone impreca, maledice e augura al Troiano sventure infinite; e la disperazione la porta tanto lungi da farle desiderare che un giorno dalla sua stirpe sorgano rampolli tali, che distruggano la stirpe d'Enea, vendicando l'oltraggio e la mancata fede. A questo punto la tragedia

del Pazzi s'allontana ancora da Vergilio per dar luogo ad un altro incidente: un nunzio porta alla regina la testa e le mani del fratello; essa non crede quasi per la gioia ai suoi occhi, ed incalza con domande il messaggere a raccontarle il fatto. E quegli lungamente descrive come Pigmalione giacendo in letto venisse ucciso. Elissa freme di gioia: il coro commenta l'accaduto, ed il nunzio descrive l'orrore, la confusione delle genti nemiche alla notizia della morte del loro duce. Ma Barce dopo un po' di tempo giunge precipitosa ad annunziare al coro la morte di Dido: tutti voglion conoscere il modo. Barce racconta, parte traducendo, parte mettendo di suo, cioè del Pazzi; il coro intanto ch' è andato a prendere notizie, ritorna e continua la narrazione, dicendo dell'arrivo d'Iride, dell'aureo capello da lei svelto dalla testa della regina e dedicato a Plutone, e infine della morte d'Elissa. La tragedia si chiude con quattro versi del coro che compiange Anna d'essere restata unica erede della stirpe di Belo. Tragedia informe che rivela in chi la mise su ogni mancanza di

senso artistico, se pure è testimone della sua erudizione. Il divino racconto di Vergilio, così preciso, così dolce, intessuto d'armonie e di colori, ed in cui Didone ci si mostra con i caratteri più profondi d'una passione tenace, folle, fatale che la spinge alla morte, non poteva essere ampliato senza snaturarsi. Il dramma umano vi si trova con gli accenti più concitati e più veri dell'amore. Dido che s'accende d'Enea, profugo, ramingo, e che le racconta la lunga odissea delle sue avventure, somiglia mirabilmente a Desdemona in cui le sventure d'Otello inducono sentimenti di pietà e d'amore. La Didone Vergiliana non ha struttura classica. Questa donna, regina potentissima, vedova di Sicheo, ucciso dal fratello di lei, Pigmalione; impegnata in guerra con Iarba re dei Getuli, accoglie nelle mura della sua città e nelle pareti domestiche Enea spintovi dal furor di fortuna. Questi narra le sue sventure, l'epica lotta sostenuta a lungo contro i Greci, di cui i ricordi eran perpetuati sulle mura della reggia di Cartagine, l'incendio di Troia, la sua fuga, lo smarrimento della moglie.

Didone è là, ed ascolta e palpita d'orrore, di compassione, d'amore per codesto forte figlio di Venere; ripetiamo l'espressione di Otello: essa lo amava per le sue sventure. ed egli per la sua pietà. Didone è figura concepita romanticamente. Quando egli parte, essa cerca rattenerlo, quando dalla finestra ai primi bagliori dell'aurora vede allungarsi in sul mare la linea fuggitiva delle navi d'Enea, impreca gli Dei, se stessa, fa accendere la pira e vi si uccide con la spada dell'eroe; e morendo non ha che una speranza, che, cioè, il Troiano da lungi veda il fuoco che la consuma, commovendosi alla fine dell'infelice regina. In tutto questo c'è del nuovo; il quadro si distacca con forza da questo fondo d'avventure; e la passione e la pietà e il dolore hanno un linguaggio nuovo; Vergilio toglie il fatto dalla tradizione e lo trasporta nel suo poema palpitante di verità umana; questo è l'ufficio del tragico. Alessandro de' Pazzi non aveva da far più nulla; nè ha fatto altro che tradurre in volgare molto liberamente il latino Vergiliano, e metterne in dialogo la narrazione.

Per i cori dirò che essi non hanno un carattere preciso. La parte che in Vergilio è descrittiva e narrativa, è affidata al coro, il quale perciò si snatura.

Per il verso di questa tragedia, e in genere per l'innovazione tentata dal Pazzi, si vedano le osservazioni del Solerti nell'edizione sopra citata. Abbiamo parlato dell'innovazione del Trissino che adoperò l'endecasillabo sciolto come verso tragico. Il Pazzi ci dà ragione di quei versi che egli stimava dovessero « offendere nella prima giunta il lectore, parendo non solo nuovi et inusitati ma ancora aspri et forse inepti ». Aspri ed inepti sono, perchè egli, o lo facesse di proposito, o non ancora avesse l'orecchio ben educato a quel ritmo nuovo, li costruiva in modo che a nessuno è facile definire. Infatti non sono vincolati da veruna norma d'accento, ma così, sciolti, slegati, sbalzano, traballano, barbari davvero e senza armonìa. Al pubblico non andavano a versi, e gli attori temevano di recitarli (1). Egli ne parla così: « similmente

(1) Giovio, *Elogia*.

avendo visto per esperientia che li spectacoli che si recitano oggi composti in quella specie di versi tanto sonori, sono manco grati che quelli che si recitano composti in prosa: la qual mera prosa, perchè non è d'approvare, maxime in tragedie, mi pare necessariamente si debba ricorrere ad una specie di metro non molto dissimile alla prosa, nel quale sia occultamente numero et symmetria poetica: il che dico essere in questa specie di versi, et in ogni altra più et meno, nella quale sia observatione et legge determinata; purchè la quantità delle sillabe non exceda la forma del verso, perchè tal numero et symmetria si causano da quelle uniformità observate continuamente ». Nè prosa, nè verso, adunque; ma un misto che non facesse dimenticar l'una e ricordasse da vicino l'altra. Deliberatamente toglieva il ritmo, cioè sonorità al verso (sembrandogli nel recitarsi enfatico e reboante); e conservava il numero delle sillabe, solo per mostrare che non scriveva della prosa. Di conseguenza derivava che i suoi versi risentissero di questa incerta composizione a base di sottigliezza pedan-

tesca; il pensiero vi si sforma, vi perde di continuità, di compattezza.

Ma Alessandro de' Pazzi-Medici (1) non fu il solo a fare il tentativo di mettere in iscena l'episodio di Vergilio: dopo di lui il Giraldi e il Dolce ripresero l'argomento, e con quelle norme che ciascuno d'essi credeva più opportune, e ch'erano il risultato di ricerche personali, o frutto delle discussioni del tempo, chi per un verso e chi per un altro sciuparono il racconto del Mantovano.

Del Giraldi tragico e della sua teoria sul dramma, chi volesse aver più distesa notizia, potrebbe vedere nello studio che in seguito tenteremo di tutto il teatro del Ferrarese. Qui abbiam poste daccanto le tre tragedie, del Pazzi, del Giraldi, del Dolce, affinchè se ne osservino le differenze che hanno apportato nella composizione.

La *Didone* fu pubblicata insieme all'altre del poeta da G. Cesare Cagnacini in Ve-

(1) Alessandro de' Pazzi Medici nacque il 1483 da Guglielmo e da Bianca, sorella di Lorenzo de' Medici.

nezia nel 1583: ma composta molto tempo innanzi: e Celso Giraldi, figlio di Battista, nella lettera dedicatoria ad Alessandro d'Este, con parlare fiorito e con smancerie retoriche, dichiarava ch'essa avrebbe, posta sotto gli auspicii di don Alessandro, acquistato lustro e decoro. Pel tempo in cui venne alla luce e per la riputazione di cui il Cintio, nobile Ferrarese, godeva, è probabile: ma oggi, com'essa è, a noi sembra il frutto non molto lodevole del tentativo d'attingere ai poeti e agli storici dei quadri per tragedie. Al confronto di quella del Pazzi, chi osservasse a prima vista, potrebbe credere che il Giraldi avesse ampliato il quadro inserendovi discorsi di Dei e di Dee che partecipano all'azione, ma essi non fanno se non il Prologo in cielo, e sono il pretesto per dare un'inizio qualunque al dramma: anzi il primo atto della *Didone* potrebbe rassomigliarsi ad una stanza a due piani, ed in quello di sotto i personaggi reali, guardando attraverso le fessure, conoscono le intenzioni dei soprannaturali. Il Prologo enumera gli esempi dei tragici che hanno desunto dai

poemi e conchiude che il Poeta avrebbe potuto trar materia a tragedia dai varii episodii dell'Eneade, ma che ha scelto quello di Didone, così, forse perchè più commovente. Giunone parlando tra sè e sè espone su per giù l'antefatto del dramma e s'interrompe all'arrivo di Venere col figlio Amore. L'eterna rivalità tra le due Dee riappare anche qui: ma il Giraldi, spinto da miglior consiglio, le riappacifica per concedere buoni eventi ai due protetti, Didone, Enea. La scena è pesante: le due Dee discutono come due accademiche ricordando qua e là un po' troppo i versi del Petrarca e del Tasso; e si prestano anche a far del pettegolezzo, senza dignità e volgari.

Il dialogo che segue tra Anna e Didone è lunghissimo: e vi si espongono le ragioni in pro e in contra se Didone dovrà o no sposare Enea: la questione sarà risoluta con l'appello agli Dei mediante sacrifizi: e il coro che chiude l'atto primo rappresenta benissimo tutto il carattere dottrinale e sentenzioso che avrà la tragedia. Nel secondo atto i personaggi acquistano risalto: vediamo perciò come l'autore li concepisce.

Anna incomincia con una tirata contro i magi e le magie: ma qui è l'autore che recita le sue brave ragioni e dimostra certo spirito d'indipendenza dalle superstizioni da cui erano tocchi sovrani, principi e letterati. Lo spirito del tempo che dilagava nelle novelle e nelle commedie, fa capolino anche in queste composizioni tragiche. Il personaggio d'Anna perde del carattere conferitole da Vergilio nel poema; così pure quello di Didone.

Nel poema la prima, spinta dall'amore per l'afflitta sorella e dalla pena amorosa di lei le si offre consigliatrice e poi messaggera ad Enea; e la seconda è disegnata come donna improvvisamente ed ardentemente amante dell'avventuriero Troiano, al punto da rompere la fede a Sicheo e da abbassare la dignità regale alla schiavitù d'amore. Nella tragedia del Cintio sono ben diverse. Anna e Didone sono due donne prudenti che vagliano le conseguenze favorevoli e sfavorevoli che possono nascere dal matrimonio con Enea: e sebbene la regina mostri un certo turbamento, pure non è tale e di tanta inten-

sità quale si riscontra nel poema di Vergilio. Enea è preso fortemente di Elissa, non questa di lui: e ciò non è coerente al quadro dell'Eneade. Anna rappresenta una parte poco nobile e si riduce a scrutar i pensieri di Acate e d'Enea e a conciliarne gli animi alla causa della sorella. Enea è imbelle e lascivo: nel poema è qualcosa di simile: ma nella *Didone* è diventato un novellino in amore, dimentico dell'Italia e dei grandi destini della sua casa, ed è tenuto un po' su nel ricordo da Acate che gli rammenta di continuo la sua missione e il fine del suo lungo errare. Acate è introdotto nella tragedia, come aveva fatto il Medici: ha figura decisa nell'insieme, e se si riesce a oltrepassare il consigliere moralista si ritrova l'eroe. Il 2º atto ha movimento: l'azione si svolge senza inceppamenti, tutti i personaggi entrano in iscena opportunamente, nè l'autore li ha in un ripostiglio donde li tira fuori all'occasione.

Dopo il soliloquio d'Anna, che si burla di Magie e di Chiromanzie, segue il dialogo tra Acate ed Enea a cui assiste Anna

non vista: i due guerrieri discutono a lungo sull' opportunità di restare o no in Cartagine. Anna entra nel dialogo e cerca di far fuggire ogni dubbio dall' animo dei due. Enea è deciso a restare: Anna parte per conoscere i sentimenti della sorella; una cameriera le annunzia che Didone è pronta per la caccia: ciononostante essa le parla, ma la trova incerta a qual partito appigliarsi, se sposare Enea o no: dopo di che se ne vanno a caccia avendo un messaggero annunziato che anche Enea è disposto ad andarvi. L'atto seguita con un monologo d'Acate ch'è scontento della debolezza d' Enea, e con una scena tra un messo di Jarba che, evidentemente geloso del Troiano, ha mandato a chieder ragione del suo indugio in Cartagine, ed un aruspice sapiente e discreto che lo rinvia con un messaggio di sicurezza.

Nell'atto 3° s'avanza ancora con l'azione: e sebbene vi siano ancora molti difetti che rivelano l'inesperienza nel maneggio dei personaggi, vi si trovano tali miglioramenti di composizione, da farci conchiudere che

il Giraldi dava opera ad una riforma del teatro del tempo. La Fama annuncia la caccia di Didone ed Enea, il sopravvenir della pioggia. per ripararsi dalla quale i due si nascondono in una spelonca che si cambia in un nido amoroso. Segue un dialogo tra Enea ed Acate: questi gli rimprovera la sua debolezza e l'altro gli dimostra come il regno di Cartagine non sia inferiore a quello di Roma. Mentre parlano, Mercurio s'avanza verso di loro tutto grave in vista. Le parole del messaggere celeste, derivate da Vergilio, sono solenni e dignitose, Enea ne resta stupefatto e svergognato.

Si noti, che con grande perizia il Cintio ha soppresso il sogno che è nell'episodio dell'Eneade. Un sogno avrebbe turbato il bell'intreccio drammatico che il poeta viene ordendo con armonìa, e l'introdurre Mercurio sotto spoglie mortali nel discorso tra i due Troiani, se dimostra indipendenza dal modello classico non toglie d'altra parte gravità all'azione. Il resto dell'atto 3° risulta difettoso come quello che si mostra

pieno di soliloqui che impigliano l' azione e ingenerano noia.

Sin qui l'azione procede tuttavia coerentemente alla teorica del dramma esposto dal Giraldi e che voleva distribuito lo sviluppo in ogni atto, per modo che ne derivasse un interesse sempre crescente con l'avanzar del dramma verso la catastrofe.

Si noti che nella *Didone* questa simmetria degli atti e questa classificazione tutta materiale dei sentimenti, in maniera che dai meno intensi si trapassi ai più vibranti, non nuoce alla fisionomia generale del dramma, non essendo questo lavoro di invenzione ma di pura imitazione: come tale, richiedeva ordine, affinchè non riuscisse opera informe e confusa come avvenne al Pazzi.

Il sostrato dei sentimenti c'era già nell'episodio dell'Eneade, e il Giraldi potè fare in questo lavoro ciò che non avrebbe dovuto in tragedie originali, nelle quali dovendo inventare, non poteva tenere a freno la sua concezione, nè costringerla nei limiti d'una norma dottrinale. Nei primi tre atti della *Didone*, saccheggiando un

po' dappertutto il poema Vergiliano, il Giraldi viene raccogliendo e disponendo il materiale per l'incominciamento dell'azione; e poi disegna quasi a memoria i personaggi, e li spinge ad agire per modo che l'interesse si venga sempre più accrescendo insino al quarto in cui la soluzione incomincia.

Il IV atto è altro indizio del buon senso del Giraldi: nella scena tra Didone, Enea, Acate e il Coro, che logicamente deve essere la più intensa di passione, egli non fa che tradurre Vergilio, conservando in tal modo il colorito poetico dell'episodio dell'Eneade. Di conseguenza tutti i tipi s'accostano di più al modello, perdendo di quel carattere che negli atti antecedenti aveva loro conferito il poeta; sono perciò inconseguenti. Didone rispetto ai primi tre atti è troppo passionata, ed Anna acquista carattere più preciso e più elevato.

Nel quinto c'è la catastrofe. Però vi si trova una novità; ed è che il poeta, a differenza degli scrittori antecedenti, invece di chiudere la tragedia con un racconto, che appare la negazione del dramma, pone

in sulla scena Didone moribonda. Questo, se si consideri, è audace innovazione. La regina non dice che « oimè oimè, » ma la scena veramente tragica d'Anna che s'abbandona sul corpo della sorella, e il suo dolore che si esprime con accenti veri e sentiti, dimostrano chiaro che col poeta Ferrarese la tragedia avanzò di molto rispetto alla composizione.

I cori son tenuti a freno e non entrano se non in quei luoghi in cui la loro presenza è indispensabile; troveremo, in seguito, come il Giraldi li abolisca, facendo aperto vedere ch'egli aveva compreso essere del tutto inutili, nè più consentanei ai cangiati tempi. La lingua è scolorita e il verso debole; le tirate sentenziose restano immutate, frutto della dottrina scolastica del tempo! Nel tentativo di dar forma scenica all'episodio di Vergilio la *Didone* del Cintio consegue il primo posto, per un felice intuito di situazioni drammatiche e per qualche novità onde seppe fregiarla, novità che ritroveremo esplicate più audacemente nelle altre tragedie originali del Ferrarese.

Ludovico Dolce gli resta molto di sotto; e la sua tragedia è ben degna d'essere posta allo stesso livello di quella di Alessandro de' Pazzi Medici. Tutto il racconto dell'Eneade viene sceneggiato alla rinfusa, senza simmetria e con isproporzioni deplorevoli. I due primi atti non constano che di un dialogo ciascuno, il terzo è lunghissimo, e tutta l'azione vi si concentra a scapito dei due ultimi nei quali si va malamente innanzi a forza di racconti di messi e di nunzi. Tutti i difetti di composizione, di concezione e di forma, notati nelle tragedie antecedenti, si ritrovano in questa del Dolce. Nessun tentativo di novità; i ricordi Vergiliani s'affollano alla memoria del poeta con tumulto tale ch'egli non sa dar loro alcuna linea logica di condotta. Cupido, sotto forma d'Ascanio, dice il Prologo; e come nella *Tullia feroce* di Pietro Cresci sarà l'Ambizione che lo dirà quasi ad impersonare il sentimento che informa tutta la tragedia, così in questa è l'Amore, invitto nella pugna.

Sogni ed ombre non mancano: di suo il Dolce vi mette la morte d'Anna per im-

piccagione: una ben lagrimevole cosa! I cori sono agili e meno filosofici di quelli del Giraldi. Il pedante Ludovico Dolce aveva il costume d'operare simili travestimenti di modelli classici; e nella *Medea*, nella *Giocasta*, nell' *Ifigenia* ha avvolto la dolce e sottile sentimentalità d'Euripide in un barocco manto d'erudizione grossolana. E passiamo ad altro.

La narrazione di T. Livio sull'orribile strage della casa Tullia, e che fu sceneggiata nel 1591 da Pietro Cresci veneziano, aveva già fornito l'argomento a una tragedia di L. Martelli, che è l'indice più sicuro di quanto l'imitazione classica deturpasse ogni regola d'arte, e togliesse d'originalità agli scrittori del cinquecento. L. Martelli compose la *Tullia* in un'età in cui gli studii non ancora maturi e il temperamento artistico non ancora manifestatosi in lui, lo rendevano dipendente dai grandi modelli dell'antichità classica. L'esame di questa tragedia mi risparmierà l'altro sull'*Edippo* dell'Anguillara (1) che

(1) Francesco d'Ovidio. *Saggi Critici.* - Napoli, Morano, 1878.

a somiglianza del Martelli un argomento greco travestì barbaramente con mescolanze ibride e goffe.

In tutto il lavoro del Martelli si nota lo sforzo di far trasparire la conoscenza di greco, mettendo dinanzi alla mente del lettore frasi d'Eschilo, di Sofocle, d'Euripide senza norma alcuna e senza disciplina. Un racconto di Livio egli lo strappa dall'ambiente storico e lo fissa sur un fondo di tradizione greca con personaggi che si snaturano nel salto imprevisto e assumono aspetto di tipi Sofoclei, perdendo il loro carattere storico-romano.

Egli cambia di punto in bianco con mossa da prestigiatore i tipi di Livio: ha intenzione bensì di sceneggiarne il racconto, ma lo fa con i personaggi dell'*Elettra* di Sofocle; l'azione del poeta greco gli toglie la mano; ed egli falsa, adatta, trasmuta, copia, modella, confondendo il tutto in una tela arruffata e ridicola. Nel racconto Romano innesta un po' della leggenda d'Agamennone: Tullia, la terribile Tullia, diventa nientemeno che Elettra; e Lucio Tarquinio, Oreste! E di uno scrittore

che sapeva con tanta disinvoltura dare a personaggi Liviani la forma di quelli Sofoclei, Claudio Tolomei diceva in una lettera alla marchesa di Pescara che « era giovine di altissime speranze » L'azione ha luogo in Roma; L. Tarquinio, sotto le spoglie d'Oreste, impreca al fato e al re Servio che lo hanno costretto a vivere ventun anno in esilio a Corinto. Pilade, a cui il Martelli ha dato il nome di Demarato, condivide le sue ansie; entrambi stabiliscono d'effettuare ciò che nel primo episodio dell'Elettra di Sofocle pensano di fare il Pedagogo ed Oreste, cioè sparger la nuova della morte di costui. Tullia s'avanza con passo ellenico; e con falsetto a variazioni romane, anzi cinquecentesche, canta il divino dolore d'Elettra; il coro la compiange; e nel dialogo tra essa ed il coro, sono enormemente allungati i consigli e le esortazioni, i timori e le speranze e la desolazione profonda d'Elettra, cui invano il coro e Crisotemide tentano calmare. A costei il Martelli sostituisce una nutrice, che si reca alla tomba di Tarquinio ad offrire sacrifici

per incarico di Tarquinia, come Crisotemide alla tomba d'Agamennone.

Quindi lo sdegno di Tullia: imprecazioni, ire, lamenti per diciannove pagine! Il primo episodio si chiude.

Tutta la scena del secondo episodio Sofocleo tra Elettra e Clitemnestra, in cui questa tenta di giustificare l'uccisione del marito e l'altra la rampogna fieramente, è riprodotta nel primo dialogo del secondo atto tra la regina Tarquinia e Tullia con molti ampliamenti; Tullia rimprovera alla madre d'aver ucciso, indovinate chi? i nonni! In Sofocle dopo il dialogo tra Clitemnestra ed Elettra il Pedagogo annunzia alla regina la morte d'Oreste; il Martelli sostituisce Demarato al Pedagogo e a Clitemnestra il re Servio. Però l'amico di L. Tarquinio non racconta distesamente i particolari della morte, ma dà solo l'annunzio al re che s'affretta a tornare in palazzo per aver notizie più distese e comunicare alla regina la lieta novella. Il II atto termina.

È privo di movimento, perchè vi è soppresso il bellissimo dialogo tra Elettra e Crisotemide che ritorna dalla tomba del

padre e partecipa alla sconsolata sorella la speranza che Oreste sia giunto; ha visto infatti sul sepolcro fiori e capelli come offerta, segni questi che le inducono nell'anima la persuasione che il fratello sia arrivato vendicatore. Nella *Tullia* c'è la nutrice che dice qualcosa di simile, ma ciò fa brevemente e quasi di sfuggita. Elettra compiange la sorella, stimandola pazza e le annunzia invece che uno straniero è giunto apportando la notizia della morte d'Oreste. Crisotemide piange e la sorella la spinge a darle aiuto nel disegno d'uccidere Egisto; quella esita, consiglia prudenza; Elettra le rimprovera la sua debolezza. Un coro finale chiude il secondo episodio che nella traslazione del Martelli perde il colorito e l'efficacia. Nella scena in cui Demarato svela a Tullia la morte dello sposo Lucio Tarquinio, essa non fa motto riservandosi il lungo commento lagrimevole; mentre chi ricorda i due versi che mormora Elettra nell'empito del dolore, deve notare non dirò la poca arte, ma la poca perizia che il Martelli aveva anche nell'imitare.

Il terzo episodio dell'*Elettra* di Sofocle è in sommo grado drammatico; il commovente dialogo tra Elettra ed Oreste sconosciuto che le porge l'urna col falso cenere del fratello, il lamento della vergine, la commozione d'Oreste che si svela, e il rapidissimo alternar di domande e di risposte che s'incalzano con ritmo sempre più spezzato, come un respirare affannoso, ne formano il primo quadro di grande potenza tragica. Segue lo stupendo saluto che Elettra rivolge al Pedagogo per aver conservato in vita la progenie d'Agamennone il divo. L'azione precipita. Oreste entra nel palazzo donde poco dopo s'ode la voce di Clitemnestra sorpresa dal destino, che scongiura il figlio a non ucciderla. Le frasi brevi della regina e quelle d'Elettra che ascolta intenta, e il silenzio d'Oreste, ci rappresentano la scena in tutta la straordinaria potenza tragica. Clitemnestra prega ancora il figlio: invano, e se ne ode quasi il singulto allorchè grida d'essere ferita. Elettra eccita Oreste a raddoppiare i colpi; la regina grida ch'è ferita di nuovo. Poi più nulla. Oreste vien fuori silenzioso; sopraggiunge Egisto in cerca dei

Focesi che debbono narrargli la morte d'Oreste. Questi gli parla ambiguo e gli mostra il cadavere avvolto; Egisto rabbrividisce: s'avvede che la vita sta per sfuggirgli: ma Oreste gli è dinanzi: quegli vuol parlare, Elettra esorta il fratello a non indugiare, Oreste lo spinge innanzi e lo segue per compiere la vendetta. Tutto ciò senza arresti, con la rapidità del desiderio che Elettra ed Oreste hanno della strage.

Il 3° atto della *Tullia* incomincia con un terzetto fra Lucio, Tullia e il coro. Il marito rinnova la scena di Oreste, e presenta alla moglie il falso cenere di Lucio in un'urna.

Lucio le racconta la morte del marito alla quale, dice d'essere stato come amico, presente. Il racconto è inventato di sana pianta dal Martelli; perchè mentre nel primo episodio dell'*Elettra* il Pedagogo descrive la morte di Oreste come avvenuta in una corsa allo stadio a causa delle briglie in cui era rimasto intrigato, nella *Tullia* l'autore pone Lucio come uccisore di se stesso per aver trovate le viscere delle vittime, sacrificate nel tempio, con-

trarie al suo ritorno a Roma. La dispera zione di Tullia e le dolci parole che dice in sull'urna cineraria metton sull'avviso Lucio ch'essa è la moglie: e le si svela. Il dialogo lunghissimo che segue, sfrutta la bella situazione drammatica. Il re Servio sopravviene e Lucio trae su di lui vendetta. Ma a questo punto vi ha una novità: l'anima di Servio appare alla moglie e le rivela la sua uccisione per mano di Lucio, consigliandola a salvarsi. Tarquinia però con alti lai vien fuori e s'incontra con l'uccisore, a cui rimprovera il delitto; si suscita un tumulto tra i Romani, e l'anima di Romolo scende dal cielo e sedarlo e a persuadere i Quiriti di riconoscere a loro re L. Tarquinio. Questo il travestimento del Martelli! I personaggi di Tarquinio e di Tullio possono indurre l'illusione d'essere diventati Oreste ed Elettra sino al punto in cui il lettore bruscamente riconosce i loro volti Romani, e ricorda che la loro vita è ben diversa da quella che gli ammannisce l'autore. Il quale d'altra parte ha dimostrato di non comprendere tutte le bellezze del modello So-

focleo, dando risalto eccessivo a quei punti della tragedia che non l'avrebbero richiesto, e lasciando in ombra, o tralasciando quelli che, se avesse voluto seguire il metodo di sviluppare o ampliare, avrebbe potuto mettere più in luce. L'ombra di Servio che annunzia la sua morte alla moglie è messa come tentativo di nuovo, mentre un nunzio avrebbe potuto ugualmente bene dar l'avviso. Ma il far comparire in sulla scena lo spettro di un re assassinato doveva forse sembrare bella trovata al Martelli, il quale infine chiama dal cielo Romolo a sedar la rivolta. Il Martelli, avrà senza dubbio tenuto presente Euripide che fa discendere dall'Olimpo esseri sovrannaturali; ma si sarà ricordato anche delle Sacre Rappresentazioni in cui Cristo o la Vergine, angeli o santi, scendevano dal cielo per ricevere l'anima d'un martire, o per liberarlo dal carcere o per circostanze diverse. In una tragedia che è il risultato più infelice del tentativo più paradossale d'accozzare due narrazioni l'una storica, l'altra leggendaria, unendo in un connubio falso e posticcio personaggi dif-

ferenti, fa meraviglia trovare in fondo all'azione un motivo che ricorda da vicino molti consimili di S. R. Novità non vi ha neppure nel verso che si trascina faticosamente senza colorito particolare, difetto che nasce dalla mistura dei diversi stili, di Sofocle, d'Euripide e dei tragici latini, che vi fan battaglia promiscuamente.

Dopo di avere esaminata la *Tullia* del Martelli, passiamo ad osservare la tragedia di Pietro Cresci, che s' ispira al medesimo soggetto. Anzi abbiamo deliberatamente posto vicino i due drammi, sebbene non piccolo spazio di tempo li divida (la *Tullia feroce* porta nella dedica che l'autore ne fa all'illustre et generoso signore il sig. Meo Neri la data del 1591 e tale data ha l'edizione che ne fece G. B. Somasco in Venetia) affinchè meglio ne risaltino le differenze molteplici. Il 1° atto ch'è brevissimo ha disposizione bizzarra. L'Ambizione recita il Prologo abbastanza lungo, distendendosi ad enumerare i mali ed i beni che son derivati agli uomini per aver seguìto quelle persuasioni fallaci ch'essa poneva nei loro

animi. Si crede istigatrice delle contese letterarie:

Per mia cagion lo Stagirita scrisse
Contro il suo precettor, per me la Musa
Del gran Latino a l'alta greca tuba
Oppresse il suono; e del gran Tosco il dolce
Canto oscurò dei paesani il grido;
Per me Orlando con furia e il pio Goffredo
Certan di stile e non di lancia armati, etc.

Dovendo egli trattare un argomento in cui il furore più cieco e la crudeltà più spietata sono guidati da mire ambiziose, era naturale che la Dea che impersona tali qualità dicesse il Prologo che non è privo di vivacità sebbene rimpinzato d'erudizione. Terminato il Prologo, l'ombra di Arunte, la furia Aletto e l'ombra di Tullia minore narrano gli antefatti della tragedia e ne preparano in certo modo gl' incominciamenti. Si noti che l'imitazione tragica dal Giraldi in poi si andò sempre più scostando dai modelli greci per ridursi a quelli di Seneca.

Di ombre in Seneca è dovizia, e così nel Giraldi: il Cresci tenne dinanzi il primo e non dimenticò l'altro: egli che sino allora non aveva trattato che la zam-

pogna pastorale, e che (come fa dire nel Prologo dall'Ambizione) da questa era stato spinto a calzare il coturno, non poteva pretermettere quelli che, come il Cintio, erano più che tragici, teorizzatori della tragedia. Con un monologo d'un cameriere, e con un coro di buona fattura, esaltante le laudi della Fortuna, si chiude il primo atto. Nel 2° c' è il solito sogno precursore di sventura, come nella *Sophonisba*, nella *Rosmunda*, nella *Didone*, etc.: però è descritto con grande efficacia, e giustifica il terrore del vecchio re che ne teme grandi guai.

Un consigliere tenta sviare il turbamento dall' animo del Re Servio, il quale si fa chiamare un Mago sapiente: ed ha luogo un dialogo prolisso che però non manca di buoni versi.

Un coro finale, di metro agile e di felice trovata, prega il Sonno di render vano il sogno del Re e di liberarlo da quella tristezza che l'opprime. Grande semplicità nel secondo atto: v'ha pregi di stile: e le sentenze non sono di vecchio stampo, nè son tracciate sulla falsariga dei clas-

sici: ma, esposte con genialità, hanno effetto immediato. Però l'azione è arrestata: vi manca il movimento e ciò che chiamasi l'impostatura della tragedia. I personaggi camminano sur un terreno che non conoscono, e fan tali passi

Che le lumache al paragon son veltri.

Nel 1° atto un cameriere annunzia l'azione che si svolge nel 2°; in questo la nutrice dà la chiave dell'azione del 3° che incomincia con una lunghissima parlata di Tullia esortante se stessa a perseverare negl' infami disegni che ha concepito. Ed ha occasione di fare una tirata a favore delle donne cui madre natura ha costretto ad essere schiave degli uomini, oziose, dedite solo ai piaceri, ed in conseguenza deboli e capricciose. È un vero brano di propaganda femminista in pieno 500! Tutto il discorso è monotono ed assopisce ogni interesse. Sopravviene Tarquinio; il dialogo diventa più mosso a causa anche del metro spezzato in settenarii. Tullia rivela a Tarquinio il truce pensiero di sbarazzarsi del padre: egli non acconsente, e alle pres-

santi proposte di lei, dichiara infine che aveva resistito per vedere se essa perseverava nel suo pensiero. Tarquinio è un po' debole ed incerto, mentre il personaggio di Tullia si delinea con forza in tutta la sua brutale malvagità. Il coro chiude imprecando alla sfrenata ambizione di regnare. Anche quest'atto consta di un soliloquio, d'un lungo dialogo e d'un coro: l'azione è sempre al punto in cui era nel 1° atto. E non si va innanzi al principio del 4° in cui il pesantissimo dialogo tra il re Servio ed un suo consigliere pare messo come un questionario in cui il re espone dei dubbi che l'altro dissipa ad ogni momento, sinchè non vengono alla decisione di abbandonare la casa maledetta, per riparare in Senato. Questa fuga non è verosimile, come quella che non era la conseguenza d'un sospetto fondato sulla realtà, sibbene sopra un sogno. Nel dialogo che segue, re Servio non mostra di rasserenarsi alle parole d'affetto e di sicurtà che Tullia, sua figlia, gli esprime. Il dialogo è bello: la figura del Re vi appare in tutta la sua maestà; e l'ombra di dolore che

vela le sue parole, e il duro fato che gli pende sal capo, conferiscono a farne quasi un tipo di re greco in lotta col destino. D'altra parte, l'anima infernale di Tullia s'esplica di più: le sue parole soavi tradiscono l'intenzione malvagia; le sue proteste bugiarde nascondono il pensiero delittuoso, e l'invito che rivolge al padre di recarsi sicuramente alla festa denota l'impazienza della strage:

Andate allegramente
Che fra poco intervallo
Colà venirò anch'io,
E più pomposa e vaga
Che non è mio costume,
E ciò per ravvivarvi
La sopita allegrezza, e v'assicuro
Che quando mi vedrete oggi sì adorna
E così allegra entro superbo carro
Porrete fine ad ogni vostra noia.

Per chi conosce il resto, queste parole diventano infernali.

Va dato plauso al Cresci d'aver concepito, senza sfruttarla, una simile scena: peccato che quella che vien dopo scemi di molto la buona impressione lasciataci da essa. Quanto non avrebbe il Re Servio acquistato di grandezza se, invece di mo-

strarsi incredulo alle parole della figlia (avendo bisogno degli argomenti di quel noioso Consigliere che lo spinge alla festa) si fosse rassicurato alle dolci espressioni di Tullia! La pietà, per lui, se ci è permesso di muovere tali osservazioni, sarebbe stata più intensa senza dire che l'odio contro la figlia si sarebbe aumentato di cento doppi nell' atto dell' uccisione d'un padre che aveva prestato cieca fiducia alle sue parole.

È da notare però che la sospensione d'animo del Re rivela la tempesta che il sogno e le parole di Tullia avevano suscitato in lui. Dopo aver lungamente ondeggiato egli termina dicendo: « Andremo dove oggi il destin mi tira ».

Con uno sproloquio di Tarquinio sulle donne, con la scena tra un mago e il servo, e con un coro in sestine termina il 4º atto che rispetto ai tre precedenti è senza proporzione, perchè lunghissimo, e rivela nell'autore una deplorevole mancanza di misura. Le sestine del coro son sei: l'ultima ha solo i tre primi versi. Questi sono rimati: ma le parole finali dei sei versi

della prima sestina sono anche le medesime nelle altre, per modo, che incominciando dalla seconda sestina, il primo verso di essa rima con l' ultimo della prima, il terzo col penultimo, il quarto col secondo: e così di seguito. L'uso della sestina come metro corale fu errore: dopo l'endecasillabo continuo, la strofa agile del coro intessuta di settenarii e variamente rimata, sminuiva la pesantezza, laddove la sestina monotona la perpetuò: oltre a ciò il metro spezzato e breve del coro, come quello che commenta, che rivela, che deplora, era acconcio alla manifestazione dei varii senmenti.

La catastrofe nell'ultimo atto è narrata, secondo il solito, un po' dal coro, un po' dal nunzio, etc. Il racconto però della morte di Servio è fatto con grand'arte: l'endecasillabo assume vigore e colorito non comuni, e il poeta riesce ad evocare la sanguinosa scena·

Poi, come cacciator di preda ardente
Col grido inanimisce i corridori
Cani che van dietro le peste e l'orme
Di svelte damme e fuggitive fiere,

Così ella minacciando ad alta voce
L'auriga, e questo percotendo il dorso
Ai veloci destrieri accelerava
Il corso, onde raggiunse il semivivo
Re che sentendo il calpestìo vicino
E il fremito e il rumor, lasso! cercando
D'affrettar la sua fuga, in mezzo cadde
De la via per stanchezza, ove poi giacque
Nel proprio sangue orribilmente involto.

Nell' esposizione della tragedia abbiamo notato quali siano i pregi e i difetti. Difetti di composizione anzi tutto, mancanza di ordine e di misura, scarsezza di movimento, arresti continui nello sviluppo dell'azione. Le lunghe parlate, se anche non condite di rancida erudizione, affaticano: manca la brevità serrata che mena alla catastrofe. Ma notevole è lo studio di descrivere le passioni dei varii personaggi, e di rappresentarli secondo una linea di condotta sempre uguale. Il racconto di Livio non è alterato: ci sono ampliamenti, ma fatti con arte; e la lingua si sforza di divenire rappresentazione chiara e precisa del pensiero. Giudicandolo per quel che è, il lavoro del Cresci non è indegno di considerazione: e non so spiegare, perchè alla

Tullia del Martelli, che pure è molto inferiore a quella del Cresci, non fosse altro, per l'ibrido connubio greco-romano e per la pedissequa imitazione Sofoclea, siano state tributate, dal Tiraboschi e da altri molti, quelle lodi che avrebbero dovuto rivolgersi particolarmente all'autore, tenuto conto della sua età giovanile.





Giovan Battista Giraldi

A qualcuno potrà forse sembrare, pervenuto a tal punto, d'aver percorso un lungo cammino sulla via del Teatro cinquecentesco; ma chi per avventura così opinasse, si troverebbe nella condizione di colui, che, uscito a diporto fuori del paesello, credesse d'essersene allontanato chi sa quanto, a causa delle viuzze campestri, oblique ed avvolgenti che lo hanno fatto aggirar di continuo intorno ad un medesimo luogo; e che poi, dal suono improvviso della campana della pieve, fosse messo in sull'avviso d'esserne ancora molto vicino.

Le parafrasi del Rucellai, del Pazzi, del Cresci, e i travestimenti di Ludovico Mar-

telli e dell'Anguillara, non fanno avanzar d'un passo la tragedia dai limiti che il Trissino le aveva segnato. Nelle opere di quei dotti traspare evidentissima l'influenza della *Sofonisba:* ed in alcune non è difficile notare una specie di sgomento nel cimentarsi a seguire le orme del maestro. I travestimenti di tragedie greche e latine eran più facili ad effettuare; ma si pensi alla terribile opera di devastazione che quei poeti, spogli di coscienza artistica, perpetravano: opera miserabile di restaurazione, mediante la quale i tragici greci ci si mostrano privi di movimento e di colore, perchè rattenuti nel vischio dell'erudizione, e inverniciati di belletto retorico.

Ma il tentativo di dare nuovo impulso alla tragedia doveva venire da Ferrara, in cui pareva affluire, come a Roma e a Firenze, tutta la vita di quello splendido Rinascimento Italiano.

G. B. Giraldi era uno degli uomini più dotti di Ferrara, e, se bisogna prestar fede alle notizie dei suoi studii, una di quelle intelligenze cui non si poteva rimproverare l'unilateralità. Ben visto alla Corte degli

Estensi, di cui era ornamento e decoro, favorito della stima di letterati ed artisti, maestro d'una bella schiera di discepoli, e di nobile famiglia, pareva che tutte le circostanze esterne e le qualità precipue del suo ingegno ne dovessero fare un precettore.

E tale fu. Tralasciando le altre discipline, nelle quali fu versatissimo, e restringendoci ad osservare il tragico, diremo ch'egli ci ha lasciato un libro, in cui la teorica della tragedia esposta in forma di lettera, assume valore di trattato, ricco d'esempi greci e latini, forte di critica sottile, sia pure partigiana, e d'intonazione del tutto polemica.

In Italia s'era destata una specie di gara a comporre tragedie d'imitazione classica, e là ve n'era più copia, dove la protezione del principe e la cooperazione degli artisti dava libero campo ai letterati d'esplicare il proprio ingegno. Nè ciò poteva mancare a Ferrara dove gli splendori della Corte Estense e le arti figurative, pervenute alla più completa eccellenza, dovevano essere il fomite allo sviluppo dei varii

generi letterarii, tra cui il tragico, che ebbe i due più grandi rappresentanti nel Giraldi e nel Tasso. Quegli comprese che delle varie norme per comporre una tragedia bisognava fare un'esposizione ragionata per indirizzare i volenterosi a cimentarsi nell'arringo, avendo un nucleo saldo di teorie, che fossero i limiti dentro cui si dovesse rinchiudere l'arte dello scrittore. Per tal modo l'influenza da lui esercitata sui tragici minori fu grande: neppure il Tasso che nel *Torrismondo* gli va di molto innanzi, si sentì del tutto libero da quel cerchio dottrinario, sebbene con un po' di genialità avvivasse e rinforzasse l'organismo del dramma che pareva irrigidito dentro le norme di convenzione. Che non tutti coloro che componevano tragedie, *senz'arte*, come egli dice, non fossero del suo parere, si rivela in tutto il libro dei *Ragionamenti estetici*, in cui si parla di critiche che venivano mosse alle sue innovazioni le quali, del resto, piacevano al principe, che gli ordinava di scrivere lunghi drammi, affinchè si protraesse il diletto e la commozione. Tempi veramente

singolari quelli in cui un dotto come il Giraldi piegava il suo ingegno alle velleità letterarie d'un principe d'Este, facendo, come poeta di Corte, ciò che da critico avrebbe aspramente censurato!

Il *Discorso sui Poemi e sui Romanzi*, e in particolare sulle *Commedie e Tragedie* è il lavoro d'un erudito, il quale, nel comporre le nove tragedie (traendone l'argomento dai suoi *Ecatommiti*) ebbe in mente, oltre i precetti d'Aristotile, i modelli dei tragici greci e quelli latini, unitamente ad alcune norme particolari desunte qua e là da Orazio, da Cornuto e da altri, precetti e norme che raccolse sotto forma di lettera per dimostrare, con l'esempio delle sue tragedie, in qual modo bisognava intendere l'antico, e con quale spirito mettere su del nuovo. Che il suo atteggiamento qui sia da maestro e che i suoi *Ragionamenti* abbiano di mira l'esaltazione delle sue tragedie, non è chi non veda: ma anche il Trissino e il Rucellai incontrano la sua lode; e le critiche sui lavori antichi, sebbene più stringate che profonde, anche oggi possono ritenersi giudiziose. Di

tutte le questioni complicate e sottili che si presentano per la composizione d'una tragedia, egli dà a suo modo lo svolgimento. Ragiona della durata della tragedia che limita a quattr'ore, e discute a lungo sul perchè debba essere in versi.

Chi ha presente l'innovazione metrica d'Alessandro de' Pazzi-Medici e le ragioni che adduceva a corroborarla, non si deve stupire se così a lungo ne parli il Giraldi, il quale è d'opinione decisa che il verso s'addice alla tragedia; anzi fra i versi abbassa l'endecasillabo sdrucciolo, ed esalta il piano ed il settenario. Dalla rima rifuggiva anch'egli per gli stessi motivi del Pazzi.

Di tutte le norme che erano conosciute, dell'unità di tempo, di luogo e d'azione, dell'agnizione, della sentenza, discute sottilmente, citando e criticando quelli tra gli autori greci che, secondo il giudizio d'Aristotile, erano venuti meno a quelle regole. Del prendere la finzione del dramma da favole antiche o da racconti storici egli discorre bene a proposito; e della mutazione da apportare al modello e della concezione

dei personaggi da adattarsi alle scene come ragiona con retto criterio, così mostra medesimamente di dar buon esempio nella sua *Didone*, che eccelle, come abbiam visto, su quelle del Pazzi e del Dolce. Prendendo le mosse dalla discussione se l'argomento d'una tragedia debba desumersi sempre dalla favola e dalla storia, egli rispose negativamente; e in ciò è novatore, appoggiandosi all'*Arte Poetica* d'Orazio.

In che modo si concepiva la tragedia nel 500?

Come un organismo il cui nucleo fosse dato dalle favole e dai racconti, e sui quali ed intorno ai quali l'autore doveva lavorare di decorazione e di simmetria, conferendo il movimento, rimpolpando, rinnovando, svolgendo gli elementi. Se a lui non mancava del tutto il senso dell'arte, poteva effettuare un lavoro che su per giù potesse, sotto la veste nuova, muoversi egregiamente: se era un pedante rimpinzato di erudizione, menava a spasso un orso con movenze accademiche o melodrammatiche.

Il Giraldi si ribellò a questa sempiterna imitazione: finse la favola da sè; eccedette forse nel tragico e scambiò la scena per un macello; ma la sua *Orbecche*, se è piena dei difetti di cui non vanno esenti tutti i tentativi e le audacie innovatrici, tra cui la mancanza di misura e il paradosso elevato a regola d'arte che turba e scompiglia ogni verosimiglianza, non è scevra di elementi che i successori poi non seppero riprendere. Quando scriveva la lettera dei *Ragionamenti* a messer Giulio Ponzio Ponzoni, nell'anno 1554, le tragedie erano già composte; nè il Giraldi è sempre scrupoloso nel farci osservare i luoghi in cui esse si discostano da questi *Ragionamenti estetici*, come lo è, ed anche troppo, laddove ce le apporta quali altrettanti esempi a conferma delle sue teorie. Le quali seppe meglio stabilire con una scorribanda per entro la *Poetica* d'Aristotile, che effettuare egregiamente con senso d'artista. Lo Stagirita lo tiene ancora pel morso; e la moralità che mette come fine della tragedia, le unità osservate con scrupolo, la concezione dei caratteri, il viluppo, lo sviluppo degli

avvenimenti e la teoria sulle fonti dell'elemento tragico, risentono ancora delle strette potenti del maestro. Ma egli dà qualche strappata; e laddove discorre della tragedia di lieto fine, della doppia azione che le conviene, dèl coro e del suo ufficio, del verso e della morte palese o no in sulla scena, mostra di non sentire troppo le redini del precettore. La sua imitazione è meno greca che latina, e lo schematismo tragico in parte nuovo in parte desunto da Seneca. Da questo ripigliava la norma di assegnare a ciascun atto un ufficio speciale dell'azione generale. Gli episodi voleva non divagassero dal soggetto centrale, e i cori filosofassero sull'avvenimento. Il Prologo doveva essere diviso dall'azione e non doveva confondersi con la Protasi in cui si narrava l'argomento. Però le norme dei grammatici latini non accettò sempre di buon grado, e a coloro che stabilivano dovere un personaggio entrare in iscena non più di cinque volte, se la tragedia era di cinque atti, rispondeva con bella indipendenza: « egli è da considerare che la persona che vi s'introduce non vi venga

oziosamente e che il suo venire non intrichi la cognizione della cosa; ovvero che non si pigli a far tanta parte che venga a fastidio a chi l'ascolta. Ma levate queste sconvenevolezze tante volte vi può uscire quanto basti a sciogliere convenevolmente il nodo della favola e condurlo al fine. »

Voleva che i dialoghi fossero così disposti che quelli in cui l'interesse s'accresce fossero più lunghi di quelli in cui viene scemando; che i personaggi non compissero azioni disdicevoli alla loro natura; e che, ad esempio, una femminuccia non dimostrasse più valore d'un eroe. Per questo rispetto trovava a ridire sull'*Ifigenia in Tauris* d'Euripide; e a mo' di conclusione diceva che i Greci non in tutto debbono imitarsi, pungendo fortemente G. G. Trissino che un soggetto romano aveva trattato a maniera ellenica. Del decoro dello stile e dei suoi ornamenti, discorre con magniloquenza. Ciascun personaggio deve aver sulla bocca parole che si convengono alla sua condizione; pel genere tragico preferiva la gravità e l'altezza dei discorsi: in breve elevava a canone d'arte ciò che fu il difetto

principale delle sue e delle tragedie degli altri.

Ma, come ognuno di leggieri comprende. tutte coteste regole, che d'altra parte miravano a dare assetto alla disordinata maniera di comporre, vincolavano per modo l'artista ch'egli a disagio poteva ritrovar lo via sicurá in cotesto ginepraio scolastico. E se è vero che una tragedia ha bisogno d'essere intensamente sentita per poter essere adeguatamente composta; se è vero che la tragedia, avendo il suo campo nella vita, deve essere libera, quanto è possibile, e costretta da freno d'arte quanto basti a renderla verosimile, nessuno fu mai tanto lontano dal concepire un modello tragico quanto quegli eruditi che le passioni da descrivere ammorzavano e circoscrivevano in regole fisse. I personaggi del Giraldi si mostrano in pubblico con un'aria di serietà e con una ruga di contegno nell'angolo dell'occhio: il poeta ha acconciato loro il volto e ha fatto loro imparare « la parte ». Essi camminano con passo di accademia, e nelle pieghe della loro veste è annidata più dottrina che non tarle nei panni smessi e rinchiusi d'un armadio di campagna.

Alla fine della lettera e quasi come chiusa, egli non omette di dettar norme agli attori che voleva dignitosi e capaci di rappresentare con precisione il personaggio loro affidato. Il celebre Montefalco, che aveva recitato nella sua *Orbecche*, guadagna tutte le lodi. In fine avverte che quelle regole non dovevano scrupolosamente osservarsi, chè ne sarebbe derivato all'opera d'arte poco decoro. Ma questa limitazione che come trattatista poneva, non osservava quando calzava il coturno; e il senso della misura e la felice intuizione di alcune teorie e qualche altra qualità non mancavano al critico a cui d'altra parte faceva difetto l'arte nella creazione.

Il Giraldi tolse l'argomento delle sue tragedie originali dal libro delle sue novelle, gli *Ecatommiti*. Era il costume del tempo, specie degli scrittori di commedie, i quali attingevano ai novellieri, dove era facile ritrovare tra tanta materia motivi di comicità.

Alcuni grandi poeti stranieri a piene mani, dopo il Giraldi, derivarono argomenti delle loro tragedie dalla fecondano vellistica

del 500. Ma il Giraldi si trovava in una condizione ben singolare di fronte ad essi: poichè mentre dalle novelle del Boccacci, del da Porto o del Bandello o del Cinthio istesso quelli desumevano il soggetto semplice, e talvolta un solo motivo del soggetto, ed a questo davano sviluppo, disegnando i personaggi in modo diverso, mutando gli accessorii e moltiplicando gli episodii, in modo che tutto il quadro acquistasse carattere d'originalità per virtù del genio, nel Giraldi la cosa era ben diversa. I tipi dei suoi eroi li toglieva di peso dalle sue novelle e li acconciava alla tragedia; nè poteva concepirli in modo differente da quello degli *Ecatommiti*, per quella certa disposizione intima di colui che crea, per la quale la concezione, che già assunse un carattere definito e sostanziale, in forza di tante circostanze che concorrono a renderla tale e non tal'altra, non può subire, senza snaturarsi, posteriori alterazioni. Ma il mondo della novella non è lo stesso della tragedia; e le favole e i « miti » che i personaggi del Giraldi raccontano per passatempo, non potevano poi, adattarsi allo

adattarsi allo scopo morale, catartico o purgativo della tragedia.

Il novelliere di G. B. Giraldi mostra lo sforzo di disegnare sopra un quadro tutto Boccaccesco figure di tempi diversi. Non v'è rappresentata, come nei novellieri del Boccacci, del da Porto, del Bandello, la vita italiana del suo tempo, la quale si rifletteva, invece, meravigliosamente nei tipi che i predetti artisti sapevano scegliere con sapienza dalla folla informe e multiforme del trecento e del cinquecento, creandone dei personaggi ch'essi riverberavano del colore e degli spiriti della loro età. Gli *Ecatommiti* hanno di comune col *Decamerone* e con gli altri libri di novelle quella procace sensualità che invano la ritenutezza del Giraldi tentava dissimulare tra le pieghe della morale di vecchio stampo. Non è però sfacciata, ma fa capolino nei *miti* senza intenzione: come una donna formosa, sorpresa all'improvviso, che, cercando con ogni studio di coprire le belle membra, non riesca poi così del tutto nel suo intento che non appaian dal drappo che si discinge da ogni parte il collo agile e

forte, o un braccio di neve. V'è gran frequenza di soggetti derivati dalle novelline popolari e dai romanzi greci e bizantini: vi sono tipi passati già da molto nella tradizione novellistica, che egli riprende senza conferir loro novità, senza avvivarli col magistero della forma o con lo splendore dell'arte.

I racconti hanno novità d'intreccio e rivelano nell'autore disposizioni inventive di primissimo ordine. (1) Ma l'osservazione diretta della vita, quella che d'ogni tipo di messer Giovanni Boccacci faceva un eroe con tutti i contrassegni del suo tempo, manca nella collana delle cento novelle.

Il Giraldi vi appare come precettore; i personaggi fanno sfoggio di una sapienza veramente mirabile: il re Settin nella novella seconda della seconda decade, è un magniloquente che aveva studiato retorica alle scuole di Ferrara.

La novella del re Sulmone e di Orbecche, sua figlia, sposa in segreto d'Oronte, capi-

(1) Lo Shakespeare nell'*Otello* non ha mutato di troppo il disegno della favola che il Giraldi aveva impreso a narrare in una sua novella.

tato per avventura a quella corte, non ha il pregio della novità. Non che il Giraldi l'abbia ripresa da qualche altro scrittore, ma perchè gli elementi che conferiscono un carattere ad una novella vi mancano.

L'antefatto ne è orribile, e ricorda quelle stragi sanguinose delle favole greche, quegli avvenimenti contro natura che si chiamavano anche fatali, ricorda Edipo, Mirra, quelle case su cui gravava la mano ferrea del destino.

Il re Sulmo, padre di Orbecche, ha ucciso la moglie Selina che incestuosamente usava col figlio primogenito. Questo motivo, chi ben osservi, è modellato su molti consimili delle favole greche: senza quel terribile che ci scuote nelle tragedie di Sofocle, in cui pare si rispecchi la coscienza inorridita di tutto un popolo.

La vendetta dell'incesto non è operata da un Dio irato, come negli antichi miti, ma da Sulmo, re crudelissimo. Da questo sanguinoso antefatto è facile prevedere lo svolgimento tragico dell'azione: Orbecche s'innamora d'Oronte, valoroso e gentile cavaliere, e lo sposa di nascosto. I

particolari dell'innamoramento non sono peregrini, e son descritti con quella lascivia che non era davvero peregrina in tutti i novellieri del tempo. Ma il solito figlio di re, bello e di gentile aspetto, si presenta a chiedere la mano d'Orbecche che, naturalmente, rifiuta il partito. (1) Scoppia una sommossa, e Sulmo è costretto a partire per sedarla, lasciando al virtuoso Oronte la cura del governo. Gli sposi profittano dell'assenza del re per fuggire, e riparano alla corte del re d'Armenia, Settin, nimicissimo di Sulmo. Tutto ciò sa di stantio: gl'innamoramenti improvvisi e le fughe erano il sedimento comune delle novelle cinquecentesche. Sulmo, ritornato dalla guerra, manda un ambasceria a Settin con espresso comando di scacciare dal regno la coppia infedele; ma questi si rifiuta confortando il diniego con lunghissime ragioni. Passano dieci anni, e dal matri-

(1) Non è chi non veda la grande somiglianza dell'azione di questa novella con la *Giulietta* e *Romeo* del da Porto e con gli *Amanti Veneziani* del Bandello, soggetto comunissimo a quel tempo. Ma ciò non deve indurre meraviglia quando si consideri che erano novelle derivate, in parte, dallo stesso ciclo tradizionale.

monio nascono due figli. Ed eccoci al tipo che il Giraldi ha messo su nelle sue tragedie, che è quasi il portavoce di tutte le opinioni che della religione, della politica, dell'arte, della filosofia aveva G. B. Giraldi. Il tipo è un vecchio consigliere, tal Malecche, il quale, spinto da compassione per l' infelice stato dei due sposi, si fa patrocinatore della loro causa presso Sulmo. il quale finge di piegarsi ai suoi preghi, e spedisce messi ad Oronte apportatori d'un anello nuziale e d'uno scettro a conferma dei suoi cangiati sentimenti. Settin, che conosce la volpe, tenta di rattenere Oronte a non partire: ma questi s' affida alla parola del Re, e va; ma Sulmo, con l'aiuto di due sgherri, gli tronca la testa che si conserva per miglior trofeo, ed i due figli d'Orbecche, richiesti sotto colore di farli regalmente allevare, condotti a Susa, vengono scannati.

L' infelice madre, a cui il re, per colmo di barbarie, mostra in un vassoio d'argento le membra dei suoi cari, accesa da furore, uccide il padre, e poi si sacrifica sulle reliquie sanguinose del marito e dei figli.

Questo è l'ordito della novella, molto sanguinosa ma non molto originale, che risente delle letture dei tragici greci e latini che tali favole trattarono. un misto di vecchio e di nuovo cui il poeta non riesce a fondere armonicamente.

Il finale della novella è una vera catastrofe: e si sarebbe quasi indotti a credere che il Giraldi la compose per tirarne poi fuori la tragedia dell'*Orbecche*. I caratteri vi ondeggiano indecisi, senza che l'artista discenda ad esaminarli intimamente: il soggetto è circoscritto in un ambiente barbarico, in cui la tradizione ellenica poteva in certo modo avere una continuazione. Il concepimento di quella novella manca d'unità: le diverse parti vi son condotte diversamente a seconda che l'autore crea del nuovo o ripete del vecchio. L'antefatto ci riporta alla Grecia dei miti: quell'amore d'Oronte e d'Orbecche è di puro stile cinquecentesco, la catastrofe rivela lo sforzo della novità. Chi novellava, si pensi, doveva ben destare l'interesse degli ascoltanti. Queste osservazioni sulla novella valgano anche per

la tragedia, sennonchè in questa l'ambiente di quella vien limitato, e la durata circoscritta a seconda delle unità di luogo e di tempo.

Il Prologo dell'*Orbecche* porta con sè una novità, poichè è separato dal resto dell'azione. Il Giraldi ne discorre a lungo nei suoi *Ragionamenti* esaminando quelli dei Greci e dei Latini (1). Chi lo recita non deve essere un attore, perchè se il Prologo non è parte dell' azione, è illogico che un personaggio che a questa partecipa possa recitarlo: « perocchè colui che fa il Prologo il fa o in persona del poeta, o in commendazione della favola (il quale non si può nè si deve introdurre nell'azione) e di qui avvenne che fu poco lodato Plauto che introdusse Mercurio a fare il Prologo nell' *Anfitrione*, e poi come istrione, non mutato nè d'abito nè di persona, condusse quasi la maggior parte di quella favola » (2).

(1) Ediz. rara Daelli — Milano 1844, vol. II, pag. 72 e seg.

(2) Loc. cit. - Non diversamente fece poi Pietro Cossa nel suo *Nerone*.

Il Prologo dell'*Orbecche*, adunque, è in *commendazione della favola*: colui che lo recita ha bisogno di annunziare al pubblico l'innovazione del Poeta, aggiungendo che non si reciterà una commedia, nè

L'astute insidie verso vecchi avari,
O pronti motti che vi movan riso;
O amorosi piaceri, o abbracciamenti
Di cari amanti, o di leggiadre donne
Onde possiate aver diletto e riso (1).

Ma cose orribili vedranno: gl'invita però ad andarsene. Nel Prologo, con molto accorgimento, non è svelato il soggetto; ma quelle esortazioni ad andarsene e quell'annunzio di cose incredibili doveva solleticare a meraviglia l'interesse del pubblico.

Nel primo atto siamo in compagnia di ombre e neppure di buono aspetto: le furie infernali e la Dea Nemesi cospirano a metter sossopra la casa di Sulmo, e l'ombra dolente di Selina si unisce loro per tramar la rovina d'Orbecche, sua figlia, che svelò al padre il suo incestuoso amore.

(1) Tragedie di G. B. Giraldi. - Venezia - G. C. Cagnacini, 1583, vol. I.

Un coro finale rivolge preghiere a Venere affinchè preservi dalle sventure Oronte ed Orbecche.

Dov'è andato il Giraldi, sottile investigatore di mezzi acconci a rinnovare la tragedia? Che cosa sono quest'ombre? Che ci ha vedere Seneca in quest' opera che pareva portare tanti indizii di indipendenza da' modelli classici?

L'antefatto dell'azione che nella novella occupa due righe, qui prende un atto intiero! E ciò in omaggio alla misura e alla convenienza lungamente decantate nei *Ragionamenti!*

Il primo dialogo del secondo atto è lunghissimo: Orbecche, con mille sospensioni e piagnistei, rivela alla nutrice fedele la decisione del padre di maritarla: questa la consola. Ciò che segue e che si svolge tra Orbecche ed Oronte è stantio nella forma, e rivela poco l'angoscia che premeva le due anime. S'abbandonano a far considerazioni sul passato: Orbecche ricorda la morte della madre e del fratello; e difende la loro memoria: l'altro, invece, ritiene giusta l'azione cruenta di Sulmo. Entrambi

discutono su cose che con lo stato presente non avevano alcuna relazione: il discorso che logicamente avrebbe dovuto aver luogo tra i due non c'è: le parole non disegnano la situazione, non imprimono ad essa il carattere dovuto; si parla divagando. Oronte si delinea con figura d'uomo tenace: Orbecche è timida e smarrita. Essa non tralascia, in un soliloquio di quattro pagine, di dire mille cose affatto inutili. Queste lungaggini e queste digressioni, il Giraldi le aveva poste come caratteri della tragedia: «avendosi a parlare nella tragedia di cose grandi e reali, come conviene alla sua gravità, s'usano in lei ragionamenti lunghi, come nel lodare o biasimare costume, vita, signoria, sesso, età ed altre simili cose che convengono agli episodii, o alle digressioni introdotte per abbellire o aggrandir la favola (1)».

Data una regola così chiara e precisa non ci meraviglieremo più per tutte le altre tiritere consimili: e ci conforteremo pensando ch'esse abbellivano la favola seppure non divertivano l'uditorio!

Op. cit. pag. 98.

Malecche, consigliere del Re e patrocinatore della causa dei due sposi, è il prototipo del saccente che fa sfoggio della sua erudizione raccattata qua e là, con l'eloquenza più sciocca e più barocca. Immaginate cotesto vecchio, pieno di contegno e di remissione, cresciuto al fimo di tutte le retoriche, infarcito di morale e di sentenze, grave come un Pitagorico, sottile come uno Scolastico, buon cortigiano e consigliere zelante, che ha appeso a ogni fil di barba un apoftegma e che si studia di convincere il Re che però si burla di lui.

Ebbene, per ventidue pagine cotesto cerretano dottrinale tenta la pazienza del Re e quella degli spettatori. Non intendo di prendermela col Giraldi nè di fare sfoggio di critica alle sue spalle: ma in nessun altro luogo delle altre sue tragedie egli ha usato meno del decoro e della opportunità dei discorsi, quanto in questo brano, che dovette indurre non poca noia negli uditori di Ferrara, così ben disposti verso il poeta (1).

(1) Si veda l'Epilogo della Tragedia.

Tutta la prima parte del terzo atto è riempita da questo dialogo, ch'è il monumento più grave del non senso e del pessimo gusto, e che sembra riassumere la noia di tutti i dialoghi consimili di tutte le tragedie del 500.

La scena che vien dopo il soliloquio del Re, il quale pensa di fare cose ben diverse da quelle che gli ha suggerito il consigliere, si svolge tra Malecche, Oronte ed Orbecche. Il primo riporta agli sposi la decisione del Re e il suo buon animo: Orbecche teme che il padre non abbia a cangiar poi di parere rompendo la data fede, ed opposti sentimenti l'agitano: Oronte la rassicura, ed infine Sulmo in persona, viene a confortar con melate parole la figliuola e lo sposo. Oronte a tal punto ha bisogno di narrare in un soliloquio la sua storia, l'arrivo in Persia, l'amore d'Orbecche, sinchè Allocche e Tamule, due sgherri, non giungono per fargli scorta, e quale scorta, dal re.

Il coro dialogando con la nutrice, si rallegra dei buoni eventi.

Nel terzo atto s'alternano pregi e difetti:

questi risultano dalle lungaggini da cui il poeta si lascia toglier la mano e dal non ben dissimulato meccanismo nello sceneggiare il racconto della novella. È sproporzionato rispetto ai due primi, e pieno di ricordi Danteschi. Il poeta non ha ben saputo cogliere il destro d' avvivare con un po' d'arte la situazione d'Oronte e d'Orbecche, che sarebbe riuscita oltremodo commovente allorchè avesse messo bene in mostra la loro ingenua affidanza di fronte alla malvagia infedeltà di Sulmo. Il quale è creato con grande perizia, come quello cui il Giraldi, primo nel teatro Italiano, ha saputo conferire una natura doppia e dissimulatrice, tenace nella vendetta, sebbene eccessivamente sanguinosa. Però il re non è spinto al delitto dal giusto risentimento dell'offesa che Oronte gli ha arrecato togliendogli la figliuola: non è combattuto dal sentimento dell' onore: questa parola, come tutte le altre di simil genere, sono per lui pura retorica. A macchiarsi del sangue del genero e dei nepotini ei non è spinto da un impeto improvviso d' ira criminosa nella tortura dell'a-

nima ferita dall'oltraggio. È una specie di mostro che ragiona della prossima strage con sangue freddo e con calcolata misura. E il racconto del messo al quarto atto che descrive la carneficina avvenuta nel fondo d'un castello solitario, ci conserva intieramente la figura di cotesto Re crudele. Ciò ch'egli narra è orribile, molto orribile: ma il Giraldi carica eccessivamente le tinte per ottenere effetto più intenso. Sulmo tronca dapprima ambo le mani ad Oronte e gliele offre. dicendogli:

questo
È lo scettro che t'offro: a questo modo
Ti vo' far re: come ne sei contento?
Fa ch'io lo sappia.

Poi gli uccide un figliuoletto: Oronte lo prega, lo minaccia. lo insulta; ma Sulmo gli strappa l'altro figlio che gli s'era avvinghiato, e con un colpo li finisce ambedue. Stacca la testa d'Oronte e con le mani recise e con le membra palpitanti dei figli la mette in un vassoio di fino argento, coprendo il tutto con un zendado nero.

Il tipo di Sulmo, ed in genere, tutto l'intreccio della tragedia, è condotto con esa-

gerazione: anche se si ammette nel re una sconfinata malvagità, si deve, ciononostante concludere che non si comprende la sua immensa ferocia ed il furore bruto onde tutto è ripieno (1). E pare che il poeta ben l'intenda, poichè al principio del quinto atto mette in bocca al re alcune parole per giustificare l'azione cruenta. Compiuta la strage, il Re, nella prima scena del quinto atto parla a lungo dell'azione sanguinosa con i due sgherri, Allocche e Tamule, senza mostrarsi agitato dalla recente strage. Egli dice che errano coloro i quali opinano che la violenza distrugge i regni: che anzi, senza di essa, manca ai Re la forza di dominare. I discorsi che si scambiano i tre, rivelano bene il poco scrupolo con cui governavano i principi del tempo del Giraldi; i due cortigiani sono

(1) L'efferatezza di Sulmo non è scusabile neppure se si tien conto ch' egli era un re orientale. La storia dell'Oriente, mi fa notare il De Gubernatis, presenta bene qualcuno di tali mostri. Ma in Sulmo il terribile soverchia ogni verosimiglianza; tenendo anche conto della sua *qualità,* dovean forse mettersi in iscena gli effetti di tanta ferocia?

resi con evidenza, e le parole ne dimostrano la supina acquiescenza ad ogni volere del signore. Dice Tamule:

E così, alto Sir è come voi dite:
E devonsi mostrare i Re a tal modo
Esser signori e Re come voi fate
E cianci poi chi vuol cianciar, gli oltraggi
Fatti ai signori, aspettan questo premio
Che ricevuto ha il traditor d'Oronte:
E quest' è dell' Imperio avere il frutto.
(*Atto V, sc. I.*).

In una Rappresentazione a cui assistevano i cavalieri, i cortigiani, i principi d'Este, tali parole. anche se messe in bocca ad uno sgherro, non dovevano parere misteriose, e assumevan tutta la forza d'un buon consiglio. Ma non bisogna perciò muover rimprovero al Giraldi, il quale sapeva dare ad ognuno il suo: nè le parole d'Orbecche sulla fedeltà dei re, dovettero sembrar meno evidenti o più dolci alle timorate orecchie, laddove dice:

Io so, Nutrice, per aperta prova
Che la fede ben sta sempre alla porta
De le reali stanze, ma non osa
Por entro da la soglia il piede mai.
Non è più bel rifugio per la frode
Del venerabil nome della fede
Che dai gran re sì rado oggi si serba.

Bene, ser Gian Battista; questo bel rimprovero in pieno 500 vi fa quasi perdonare l'altra vostra morale!

Nel dialogo tra la nutrice ed Orbecche (scena seconda) questa è in dubbio della sua sorte e le confida un sogno. Le pareva che una colomba, bianca come neve, seguita da due nati, ch'essa accoglieva sotto le ali, e dal maschio, le si facesse incontro; quand' ecco un'aquila rapace, piombata dal cielo, sembrava li acciuffasse uccidendoli; e la colomba che sola era rimasta, vinta dal dolore, cadesse morta sui loro corpi.

Di sogni se ne troverà immancabilmente uno per ogni tragedia; e qualche volta anche due. La nutrice si studia di mostrarle come essi siano vani e la invita a recarsi dal Re che vuol farle il dono della conciliazione. La scena che segue tra lei ed il padre è fatta con arte; il Re si mostra quale lo conosciamo, crudele e dissimulatore; accoglie la figlia con lieto sembiante e pare di vederlo sogghignare alla disperazione vicina che invaderà l'anima della figlia:

SULMO - Così figliuola mia vo' che tu faccia
Or leva quel zendado ed ivi sotto
Vedrai la mia allegrezza e il tuo con-
[tento.
ORBECCHE - Par che tema la mano avvicinarsi
A quel zendado, il core in mezzo
[al petto
Mi trema, e par ch'io non ardisca
alzarlo.
SULMO - Che temi, figlia, leva arditamente
Che vedrai quel che t'aprirà qual sia
Verso di te il mio cuor.
ORBECCHE Oimè ch'è questo?
SULMO - Il don malvagia figlia, che d'avere
Ha meritato il simulato amore
Verso di me.
ORBECCHE - Ahi trista me. Ahi meschina!
SULMO - E la tua rotta fede
ORBECCHE - Oimè dolente!
SULMO - E il poco riguardare il nostro onore
ORBECCHE - Oh spettacol crudele, oh caso acerbo!
SULMO - Egli è tal'e qual meritato l'hai.
ORBECCHE - Ahi di ch'aspro coltello ora trafitta
M'avete ohimè!
SULMO - Di quello ch'eri degna.
ORBECCHE - Ohimè pur dovevate ai figli almeno
Usar pietà.
SULMO - Pietà non puote dove
Ingiuria è così atroce.
ORBECCHE Ohimè piuttosto
Morta foss'io che veder cosa tale.

Quel che segue e che, come intuizione di situazione, è veramente tragico, non è dal poeta reso con quella forza e con quella giustezza che si sarebbero richieste. Una scena in cui una figlia, in circostanze tali,

si appresta a dar la morte al padre, non poteva trarre dal cervello del Giraldi più di quel che ne ha espresso.

Orbecche dissimula il suo disegno in una sequela di lamenti: manca la lotta intima. Il poeta ha fatto del suo meglio; ed è non poco merito il non avere sciupato una situazione così tragica e così difficile ad esser resa con arte. Tutta la grandezza del Ferrarese sta nell'avere affrontato tali situazioni drammatiche. Orbecche uccide il padre non tanto lungi dalla scena che non se ne senta il grido di morte; e il suo suicidio *coram populo* denota la più bella indipendenza da ogni freno di scuola, ed è la più bella novità del teatro nel cinquecento. (1) Grideremo perciò al capolavoro? (2) No; chè se si pensa ai teatri dello Shakespeare e del Calderon che si venivano formando, vediamo

(1) Il Giraldi nei suoi *Ragionamenti estetici* aveva discusso sottilmente il passo della *Poetica* d'Aristotile (Cap. XI) in cui si parla della morte palese o no in sulla scena, conchiudendo che la morte doveva essere palese.

(2) Come hanno fatto L. Riccoboni nella sua *Hist. du th. ital.* (Paris - Delorme 1828) e G. Cooper Walker nella sua *Memoria storica sulla trag. ital.* (Londra 1799).

che a quello del Giraldi manca proprio tutto ciò che costituisce la loro grandezza. E questo per un complesso di cause tra nazionali e private che osserveremo in seguito. Tutti i personaggi della *Orbecche* e in genere di tutte le tragedie del Cinthio non risultano composti che di tre sentimenti principalissimi: amore, odio, vendetta; tutto ciò che ad essi si rannoda e che costituisce poi la trama sottile d'ogni anima veramente tragica manca del tutto. Le donne sono prive di delicatezza; da esse non si sprigiona quel leggiero profumo di femminilità che rende adorabili Ofelia, Desdemona, Miranda, dello Shakespeare, oppure la Nencia e la Leonor del Calderon. Costoro ne esaminano l'anima e sono sensibili ad ogni minima variazione; l'Italiano guarda superficialmente. E passando ad altro, chi aveva concepito mai una strage così completa in sulla scena? (3) Chi resta in vita sono i

---

(3) Il prof. de Gubernatis, leggendo il presente lavoro, giunto a tal punto, credette opportuno iuserire la seguente osservazione:
« e l'*Amleto*, e l'*Otello?* e il *Re Lear?* e il *Macbeth?* e il *Riccardo III*, non dovranno dunque meritare la stessa censura, se la vogliamo fare

messi, i nunzi e quel disgraziato di Malecche che, a dire il vero, avrebbe ben meritato la sua morte. Ma le uccisioni non sono la conseguenza logica di fatti psicologici, Sulmo scanna come un beccaio e così Orbecche.

Nello Shakespeare (si perdoni, ma non è un paragone che pongo) il delitto è necessità; è l'uscita da uno stato anormale; nel Giraldi è lo scopo unico per commuovere; nel primo, dopo le ansie e le passioni, la pietà, l'orrore che i suoi eroi ci comunicano, la morte ci solleva non ci atterrisce; passa in secondo luogo nell'anima nostra; laddove il Giraldi ci vuol commuovere col fatto dell'uccisione, col modo terribile in cui essa s'affettua, con le circostanze più raccapriccianti e più nuove. Il fine dell'*Orbecche* è la strage, e gli spettatori, per quel ch'egli ne dice, furono scossi dai frammenti del corpo d'Oronte. Il tragico ha ancora dell' istrione sanguinoso.

al Giraldi? Sono proprio tutti necessari gli ammazzamenti de' drammi Shakespeariani? »

Il lettore troverà la risposta a tale osservazione dopo il punto annotato dal mio venerato maestro.

Il Giraldi però non ha illusioni sul suo lavoro, in fondo al quale c'è una specie d'Epilogo, in cui la *Tragedia* espone le sue innovazioni e fa notare i suoi difetti. Così il Giraldi mette in mostra (e pare che ci tenga molto) come il Prologo sia diviso dal resto dell'azione e come le donne sembrino più saggie di quelle che realmente non siano. Aggiunge che Malecche avrà forse parlato un po' troppo; ma a chi non va a versi il suo discorso l'accorci pure a suo piacere, chè egli non ne verrà perciò a contesa. Ha scritto in volgare perchè ciò gli è parso più opportuno di quello che se avesse scritto in latino, nè manca un cenno sulla questione della lingua, che dava tanto da fare ai dotti del tempo, al Trissino, al Giambullari, al Bembo, al Gelli, fra gli altri; ed egli è d'opinione che non l'uso, ma l'autorità degli scrittori conferisca rinomanza e valore ad una favella.

Termina dicendo che non spera altro che questo, che, cioè, qualche scrittore, desto dalle sue voci (e veramente i poeti s'erano assopiti nella monotona imitazione

Trissiniana) mostri, in forma più nobile, tragedie più adorne di pregi peregrini.

Fu esaudito il suo voto? I tragici poteriori non ripresero delle sue composizioni se non i difetti, e li esagerarono cadendo nel mostruoso e nel barocco; le felici innovazioni non le compresero. Chi avrà il coraggio di seguirci nella presente disamina, vedrà meglio fondato questo nostro giudizio.

L' *Orbecche* fu la prima tragedia di Battista Giraldi in cui dimostrò come. pur non scontandosi molto dei modelli e dalle norme dell' antichità classica, si potesse tentare del nuovo. Novità ci fu non di contenuto ma d'acconciatura esterna; ed il suo tentativo audace dette negli eccessi come quello ch'era il frutto non di un concetto bene stabilito ma di una visione incerta.

Nell' *Altile* c' è più moderazione e più bravura nell ' applicare le norme bandile ne' *Ragionamenti estetici*. Dopo la strage dell'*Orbecche* parve opportuno al Giraldi mettere in iscena un racconto che pur destando durante lo svolgimento commozione e pietà dovesse aver lieto fine.

Questo fu l'*Altile*, il cui soggetto è tutto nella terza novella della seconda decade degli *Ecatommiti*. (1) Il poeta per partito preso si allontana dalle norme degli antichi; e fa dire dal Prologo che

s'ora fosser qui i Poeti antichi
Cercherian soddisfare a questi tempi
A spettatori a la materia nova:
E che sia ver che varian queste leggi
Vedesi che più volte i Greci stessi
Si sono dai primi ordini partiti
E che i Romani ancor che avesser preso
Il modo di componerle dai Greci
Lasciaro addietro le vestigia greche
E si diero a comporle come l'uso
Dei fatti lor, dei tempi lor chiedeva.

Che il Giraldi effettuasse per i suoi ciò che i Romani per i loro tempi, non saprei affermarlo; ma che guidasse il teatro verso una forma più verosimile non potrebbe ugualmente negarsi. Il soggetto dell'*Altile* non è molto diverso da quello dell'*Orbecche*, con la differenza che v'è lieto fine, un misto di dolori e di gioie che si chiamava anche Tragicommedia.

Altile, vedova da tre anni, s'innamora perdutamente di tal Norrino che dal Sol-

(1) Cugini Pomba e Comp. Editori - Torino, vol. I, pag. 265.

dano era stato mandato alla Corte d'Altano re di Siria. Norrino è saggio, è valoroso, è adorno di cortesia; alle lusinghe d'amore non sa resistere e cede ai vezzi d'Altile, sorella d'Altano, che lo sposa di nascosto. Ma Astano, perfido consigliatore, acceso di lei, ed invidioso della fortuna che Norrino aveva conseguito alla corte di Siria, svela al re l'amore dei due, glieli mostra mentre si giacevano insieme. Altano, accecato dall'ira, vuole ucciderli; ma egli perfidamente l'impedisce per apprestar loro più crudele martirio. Bruno, fedele servitore di Norrino, rivela a questi che Astano e il re macchinano contro di lui e lo spinge alla fuga. Altile, sapendo il marito scomparso, teme d'essere stata da lui tradita, e per disperata vuol darsi la morte; ma una cameriera le fa chiara la necessità della fuga improvvisa del suo consorte. Astano, a cui è sfuggita la preda, le mette a gran furia sulle calcagna due cavalieri: Norrino è ripreso e condannato a morire; Altile riceve dal re il veleno e il pugnale: e le è lasciata libera scelta per ammazzarsi. Mentre s'appresta la ce-

rimonia ferale, giungono alla corte di Siria Lurcone, re d'Africa e Settin, figlio del Soldano, presso il quale Lurcone, col fedel servo Brai, s'era recato a ritrovare un figlio che da piccolo era stato rapito dai Corsari. Questo figlio è Norrino, a proposito del quale Lurcone racconta questa istoria ch'è nel principio della novella degli *Ecatommiti*: « Lurcone re di Tunisi ebbe per moglie la figliuola del re del Carbo, con la quale stette più di vent'anni senza poter avere di lei figliuolo alcuno. Per la qual cosa disperato il re di poterne più avere di lei e pur desideroso di lasciare un figliuolo che a lui succedesse nel regno, con buona soddisfazione della moglie si giacque con una nobile donna del suo stato e n'ebbe in capo all'anno un figliuolo al quale pose nome Ligonio. Il re lo fe' nutrire con grandissimo studio e la regina non meno l'amava che s'ella stessa generato l'avesse.

Avvenne che appena passò l'anno che la reina, già d'età di quarant'anni, s'ingravidò del re e passati i nove mesi partorì un figlio maschio, la qual cosa fu di

non minore contentezza al re ch'ella si fosse alla reina; ma per tutto ciò non lasciò il re d'amare Ligonio suo primo figliuolo. La reina poichè era divenuta madre non altrimenti l'aveva in odio che sogliono avere le matrigne i figliastri. »
In breve ella chiamò il servo Brai e gl'intimò d'uccidere Ligonio; quegli, che dapprima aveva rifiutato, considerando che, s'egli non avesse ciò fatto altri avrebbe ben condotto a termine l'impresa scellerata, espose il bimbo al lido marino, donde lo tolsero i pirati. E la regina per nascondere al re l'accaduto, uccise un giovinetto che somigliava a Ligonio, e lo fece seppellire. Il povero padre pianse il figlio per morto. Alcun tempo dopo morì il figlio della regina e poi ella stessa. Allora Brai svelò a Lurcone la fine del figliuolo ed entrambi n'andarono alla corte del Soldano che ricordava d'aver raccolto un bambino cui, cresciuto in età, aveva poi mandato ai servigi del re di Siria: ne andassero colà che forse potrebbero rinvenirlo.

Infatti Brai, giunto in Siria col suo padrone, sa da un servo che Norrino è in

corte ma che deve morire per un oltraggio arrecato al Re.

Lurcone, padre di Norrino, fatto consapevole dell'accidente, si presenta a Lamano e con gran pianto dà piena contezza dell'esser suo e gli domanda la grazia del figlio.

Il Re, che teme Norrino ed Altile di già morti, si duole amaramente dell'accaduto: ma Liscone, un guerriero a cui il perfido Astano aveva fatto premura perchè i due fossero uccisi, secondo gli ordini del Re, annunzia ch'egli, saputo l'arrivo dei due Re, ha sospeso l'esecuzione. Norrino, rivestito regalmente insieme ad Altile, si presenta a Lurcone, suo padre. Le nozze sono confermate e l'azione si scioglie tra la letizia di tutti. Il solo Astano, cui il trionfo dei suoi nemici punge il cuore di ferocissima invidia, s'avvolge il laccio al collo: ma poi ricorre alla spada e si trafigge.

Questa la tela del dramma che segna di fronte all'*Orbecche* un progresso, non per il meccanismo dell'intreccio, ma per la concezione dei personaggi e per la misura

con cui son condotte le linee principali del racconto.

Nell'*Orbecche*, tutti gli episodi che costituiscono il nucleo tragico sono trattati con fretta che tradisce la certezza del poeta di far colpo con la catastrofe, laddove nell'*Altile* essi sono più studiati dall'autore che li avvolge, li combina, li dispone per modo che interessino l'uditore ignaro dello svolgimento della favola.

Il personaggio che più richiama la nostra attenzione in questa tragedia è Astano. Degli altri dirò che non s'allontanano di molto dai tipi d'amanti, di re, di consiglieri delle altre tragedie del Cintio, sebbene Altile e Norrino abbiano veri movimenti di passione e non siano concepiti sulla falsariga di modelli consimili. Astano è il tipo nuovo dell'*Altile:* questo cortigiano che aspira all'amore di costei e che dalla sua ripulsa è tratto ad azioni malvage, questo cavaliere che, mettendo in oblìo l'affetto che per lui nutre Norrino, dalle costui fortune è punto d'acre invidia e con azioni subdole si studia di perderlo; che gli toglie la stima del Re mostrandolo

congiunto ad Altile in sul letto nuziale e gli toglie persino la morte quando il Re, acceso d'ira, vuol dargliela di propria mano, per riservarlo a ben altro supplizio: che teme quando s'avvede che gli eventi sono favorevoli al nemico, e che infine s'uccide per disperato al trionfo di Norrino, questo personaggio denota un avanzamento dell'arte del Giraldi nel disegnare caratteri tragici (1).

Nella scena quarta dell' atto primo, ai dubbi manifestatigli da un servo che Norrino possa sfuggire alle sue insidie, risponde:

Fuggirsi? istima, che più tosto fuoco
Possa uscir dalle nevi et dal fuoco acqua,
Ch' egli ne scampi, et siagli pur Altile
Moglie, quant' esser voglia, ho già sì impresso
Nell'animo a Laman, che per lasciva
Ella s' è data a questo mio nimico,
Che se dal Ciel anche gli fusse detto
Ch' ella moglie gli sia nol crederebbe.

SERVO

Signore, è un mal augel da prender l'uomo.
Ma poniam ch'ei sia preso, se poi fusse

(1) Il tipo è leggendario; questo tipo di geloso traditore, perfido, crudele, si trova in quasi tutte le leggende romanzesche medievali. — Shakespeare fece poi un *Yago*, Giraldi un *Astano*.

O per bontà del Re nostro, o per altro
Caso, che in ciò avvenisse (come molti
Ne potriano avvenir) assolto, come
Andrìa la cosa? e allor di voi che fora?
Sapendo che ne foste stato voi
L'autor della sua ingiuria e del suo male?

ASTANO

Tu se' pur fuor di te, parti che sia
Delitto il suo da non aver castigo?

SERVO

Veduto ho perdonar cosa maggiore.

ASTANO

Semplice che tu sei, se fusse puro
Questi via più che candida colomba
Io lo farei parere un nero corbo.
Et se fusse Lamano la pietade
Istessa et la clemenza, io vo che pensi
Che col mio ingegno più d'un Neron crudo
(Poichè egli ha incominciato a darmi orecchio)
Il farei divenir...

Da questa scena ben trasparisce, come ognuno vede, l'anima d'Astano. I sentimenti d'invidia e d'odio sur un fondo di malvagità, ne fanno un maligno, un perfido persuasore. Più che dal repulso amore (e il poeta, con molto accorgimento, ha messo in ultima linea questo sentimento nell'animo d'Astano), questi è spinto contro Norrino ed Altile da qualche cosa di perverso che rampolla dal fondo del suo carattere infame.

Non troppo differente è *Jago* nel *Moro di Venezia*; sennonchè la grande arte di Shakespeare ha dato forma concreta alle multiformi azioni dell'alfiere d'*Otello*. Non vorrei eccedere nel giudizio: ma il tipo di Astano nell'*Altile* di G. Battista Giraldi mi ricorda *Jago*.

Qual'è la morale d'Astano?

Norrin pensava che non fusse
Fede sopra la mia; come vuoi ch'altri
Di color tema ch'ei si pensa amici?
Vuoi tu che il finger ti succeda? fingi
Fede ed amor, et sotto abbi il coltello
A dar l'ultimo colpo a chi ti crede.

Egli spinge Liscone a nuocere a Norrino e si tira da banda; pur tuttavia Norrino crede che il malvagio sia Liscone;

E nondimen, qualunque volta meco
Egli parlò, tante ragioni e tante
Gli addussi che gli feci aver per certo
Che gli fusse Liscon nemico, io amico.

Chi non vede che tutto l'intreccio e la catastrofe del *Moro di Venezia* non dipendono logicamente se non dalla morale di Jago, mista di simulazione e di crudeltà e che è simile a quella d'Astano, sebbene sia più gravida di conseguenze delittuose?

Nella tragedia inglese questa morale ha maggiore sviluppo e guida tutti gli avvenimenti verso una catastrofe sanguinosa: ma l'ufficio di Jago nell'azione dello Shakespeare è del tutto eguale a quello d'*Astano* nell'*Altile* del Giraldi. L'alfiere del *Moro* ha una linea più larga d'azione come quello che doveva condurre il filo della tragedia: tutte l'anime degli altri personaggi sembrano soggiacere alla impronta della sua infame: le sue parole spirano veleni e la sua volontà è dominatrice. Nelle pieghe delle sue frasi si nasconde il delitto; informa la coscienza malvagia che opprime l'ingenuità e la credulità: coglie a volo l'occasione propizia, la snatura e ne fa istrumento d'accusa: soffia per entro gli avvenimenti più naturali e li tinge del colore della sua perfidia. *Otello*, l'eroe poderoso, è un bambino al confronto, *Desdemona* un agnello nelle branche d'un lupo.

In *Astano* tutto ciò non si trova: nella lotta egli subisce il tracollo, più per la forza degli avvenimenti che per virtù di

coloro che gli sono a fronte. E la sua calunnia non fa di Lamano, come di Otello, un uomo cui il solo delitto può trar fuori dalla situazione angosciosa.

Con tutto ciò in Astano si riscontrano elementi che poi entreranno nella formazione del tipo di Jago: differenze enormi corrono tra i due caratteri come quelli che erano frutti d'ingegni disparatissimi; ma somiglianze vi si notano. E si pensi che lo Shakespeare trasse tutto l'argomento della sua tragedia da una novella del Giraldi in cui il tipo di Jago è dipinto con vivi colori: nessuna meraviglia perciò se il genio inglese, oltre il tipo della novella di Otello e di Desdemona, ebbe dinanzi l'altro della novella d'Altile che tanti punti di somiglianza aveva con l'alfiere del *Moro*. E tornando alla tragedia. chi è che non vede che di quest'*Altile*, accentuandone un po' gli elementi, sviluppandoli ed avviandoli verso un fine non lieto, come aveva deliberatamente stabilito, ma del tutto consentaneo a certe premesse, il Giraldi avrebbe potuto creare un modello compiuto? Se avesse dato più ingegno nel

male ad Astano ed avesse conferito più motivi di novità ai caratteri di Norrino e d'Altile, se invece d'inceppare gli avvenimenti con ritardi del tutto ridicoli per aspettare l'arrivo di Lurcone che viene ad interrompere la tragedia, avesse dato il logico sviluppo all'azione facendo morire i due, quale non sarebbe stato l'effetto e come più verosimile non sarebbe risultato l'intreccio?

È vero che il Giraldi seguiva la novella romantica e non poteva quindi far morire nella tragedia i due sposi che sopravvivono, ma egli avrebbe potuto d'altra parte alterare quell'intreccio che nel quadro della novella era ancora verosimile, nell'azione della tragedia no.

Nei suoi *Ragionamenti estetici* il Giraldi criticando Euripide, che aveva chiamato esseri soprannaturali a sciogliere i suoi drammi, dà anche ragione di quell'apparizione di Venere: « Con questi esempi (della *Jone* d'Euripide) abbiamo ancor noi introdotto Venere nella nostra *Altile* che mostra in sogno a Lurcone quello di Norrino suo figliuolo che non si potea saper in

opera umana, perchè egli sia liberato dalla morte che gli soprastava, nella quale liberazione non interviene però la Dea che di sua autorità conduca la cosa al fine come fa Euripide (1) ».

Con ciò il dotto Ferrarese veniva a mettersi quasi al di sopra d'Euripide, non avvedendosi certo, o fingendo di non conoscerlo, che è proprio dalla rivelazione di Venere che prende le mosse la soluzione; chè se questo intervenire non si deve chiamare un *Deus ex machina*, non so proprio pensarne altro esempio. La presenza di Venere parrebbe soltanto dimostrare l'origine efesia di questa novella romantica. Nelle novelle così dette *efesie*, Diana e Venere muovono spesso gli avvenimenti.

L'*Altile* ci si presenta senza il codazzo d'ombre che dava all'*Orbecche* una intonazione così spiccatamente Senechiana. C'è novità nello studio dei personaggi, ma nell'azione c'è regresso, svolgendosi senza naturalezza e con lo scopo manifesto di servire all'intento del poeta.

(1) Op. cit., ediz. cit., pag. 20.

Il Giraldi, nella composizione delle sue tragedie, non sempre si mantenne coerente ai principii banditi nei suoi *Ragionamenti estetici*, nè dimostrò di sapere artisticamente dare applicazione alle sue teorie. Gli argomenti dei suoi drammi hanno tutti qualcosa di troppo simile; oltrechè peccano d'un difetto capitale che, cioè, la parte dell'azione che il poeta sceneggia è, come valore tragico, uguale a quella che lascia raccontare dai personaggi e che costituisce l'antefatto. Questo nell'*Altile*, ad esempio, desta tanto interesse quanto la favola che ne deriva e che il poeta mette in iscena. Chi conosce la novella da cui l'autore desume, non può non restare deluso nel vedere com'egli ne accorci, ne riduca, ne varii il disegno, rimpicciolendo da un lato, e da un altro sviluppando enormemente. I Greci, per un'azione larga e complessa facevano trilogie, e l'opera che ne usciva era proporzionata ed armonica nelle parti. Non dico che il Giraldi avrebbe dovuto condurre i suoi lavori alla stessa maniera, ma noto come la favola esposta nella novella subiva alterazioni nel passaggio alla

tragedia, alterazioni che s'avvertono specie se il poeta lavora con poco studio e senza arte.

L'*Euphimia* è manchevole come studio di caratteri e come condotta d'azione: si potrebbe chiamare la tragedia dei servi: domestici, nunzi, scudieri, nutrici vanno, vengono, consigliano, discutono, hanno in mano le fila del dramma e a loro comodo possono scioglierle o avvilupparle.

Esponiamo l'antefatto della favola.

Euphymia, figlia del Re di Corinto, ama Acaristo, servitore alla Corte del padre, e il suo amore per costui è così forte da farle ripudiare Filone, Re del Peloponneso.

In una congiura contro il Re di Corinto, Acaristo è preso come complice ed imprigionato. Euphimia, mossa a compassione dai suoi preghi e dalle sue proteste d'innocenza, ne protegge la fuga: il padre, irritato, la promette in isposa a colui che gli porterà la testa del fuggitivo. Però essa così lo persuade a mutare d'anima verso Acaristo che dipinge estraneo alla congiura, ch'egli perdona, e a

lui che gli si presenta umile e in atteggiamento di sventurato, concede in moglie la figlia.

Morto il Re, Acaristo ne occupa il regno e incomincia a nutrire odio così feroce contro la moglie che delibera di mandarla a morte, sotto colore di infedele.

Da questo punto ha inizio la tragedia del Giraldi, la quale dell'azione non isvolge se non un lato brevissimo, ed è questo: Euphimia, dal primo al quarto atto è sempre sotto la pena di morte decretatale dal marito, che ha tutta la buona volontà di spacciarsene; ma senza riuscirci, a causa dei molti indugi di un capitano che, in ultimo, ottiene dal Re due giorni di tempo perchè la infelice regina possa mettersi in condizioni spirituali da intraprendere l'oscuro viaggio.

Euphimia intanto, sfugge alla morte nascondendosi, col favore di Giunone, nel bosco a lei sacro; e Filone, l'antico amante rifiutato, cui punge nel cuore l'antica fiamma, sopraggiunge con i suoi cavalieri, libera la donzella in sul punto d'essere

ripresa dai servi del Re, li uccide tutti. salvo uno, che riporta ad Acaristo l'annunzio della disfatta e dell'assedio di Corinto per parte di Filone. Il Re si mette a capo dell'esercito e affronta il nemico; però crede più opportuno di venire a duello singolare: sfida Filone che lo ferisce a morte. Non senza titubanza Euphimia toglie in marito Filone, e la tragicommedia termina in un inno nuziale.

Anche qui la favola romanzesca si connette per un verso con le favole efesie, per l'altra coi romanzi della Tavola Rotonda, e il Giraldi dovette trovare alla sua novella una materia già quasi fatta. Anche la novellina popolare contiene l'episodio del rogo. Piuttosto è da notare che il così detto antefatto e il fatto, sono due novelle distinte, che hanno preso un carattere ciclico.

I personaggi dell'*Euphimia* sono meno compiuti di quelli dell'*Altile:* nessuna novità, nessuna verosimiglianza. La sola eroina ha un'anima soave e sottomessa: di Acaristo ella ha fatto il suo idolo: egli l'odia

d'un odio irragionevole, essa lo ama anche quando le decreta la morte pel rogo, nè altro desiderio ha se non d' indurre in lui la persuasione che non è mai venuta meno ai suoi doveri coniugali. Questa tenacia nell'amore, quest' annullamento completo della sua persona e della sua volontà in quella del marito e signore, costituiscono altrettante novità in questo carattere di donna. La sua anima si piega al sacrifizio con la coscienza rassegnata della vittima che si sottopone spontanea. Questa donna così sottomessa che non domanda al marito ragione del suo perverso operare, sebbene abbia carattere rudimentale, ci comunica un vivo sentimento di simpatia.

Acaristo è un malvagio in cui la cattiveria non ha ragione d'essere: ha tutta la rozzezza del bruto senza la sottile perfidia di colui ch' è cosciente nel male. Nella novella degli *Ecatommiti* (10ª della 8ª decade) ci appare in tutta la sua malvagia e simulatrice natura; nella tragedia è acceso d'odio inverosimile.

Il suo carattere emerge dalla prima parte della novella dove si descrivono il

suo amore simulato per Euphimia, a scopo di trarne partito, la sua congiura contro il Re, la sua prigionìa, e il modo subdolo con cui lusinga la fanciulla a liberarlo. Insomma il suo tipo si precisa in quegli avvenimenti che nella tragedia non sono.

Per chi non conosce la novella riesce incomprensibile, appunto perchè nella tragedia l'autore ce lo mostra in un momento in cui incomincia a manifestare a chiari segni la sua perfidia. Ma perchè agisce così? Chi è Acaristo? E che diritto ha egli di dar morte ad Euphimia? Nella tragedia ciò non ha la sua spiegazione, mentre nella novella è la conseguenza logica e diretta d'un temperamento malvagio che già si conosce. È da notare poi che i domestici e i servi ci si presentano con caratteri serii e con intelligenza pronta.

Alla commedia, pensava il Giraldi, s'addicono figure leggiere ed atte a destare il riso; ma nella tragedia anche i domestici debbono aggrottare le ciglia ed aguzzare l'ingegno. Essi parteggiano quasi sempre per quei personaggi che sono vittima della

sventura e della malvagità umana, e la fedeltà è così forte in loro da interrompere il corso degli eventi. S' indugiano nell'arrecar messaggi di morte: impetrano grazia per ritardare il delitto, tolgono il pugnale dalla mano dei suicidi, favoriscono fughe, avviluppano e sciolgono a loro modo l'azione, conferendole spesso carattere inverosimile. La discussione non li sgomenta, e sulle loro labbra si può cogliere qualche fiore di morale. Nell'*Euphimia* essi raccontano tutta l'azione, salvo i casi in cui o Acaristo o la moglie vengono in iscena a narrarla. Questi due non sono mai messi di fronte: si sfuggono; e i loro lineamenti principali vengono fuori dai soliloqui e dalle descrizioni che gli altri ce ne danno più che dal loro modo d'operare.

Notevole, rispetto allo stile, il racconto tutto epico, messo in bocca ad un nunzio, del duello tra Acaristo e Filone (scena 5ª, atto V).

L'*Euphimia* di fronte all'*Altile* è inferiore per studio di caratteri; v'è povertà d'invenzione, lo schema tragico pare invecchiato, non ricco di tutte le novità Giraldesche.

Nè con l'*Epitia* si avanza. È l'ultima tragedia (1) del Cintio per ordine di tempo e per intrinseco valore. La novella da cui è tratta (5ª della VIII decade) le è inferiore per l'inverosimiglianza dell'intreccio e pel poco studio dei caratteri: difetti che si ritrováno nella tragedia, ma un po' attenuati e quasi nascosti fra le decorazioni sceniche. In nessun altro lavoro, come in questo, il poeta ha dimostrato di non conoscere i turbamenti del cuore e le vicende dell'anima umana. I personaggi pensano, parlano, agiscono come automi, se pure è possibile attribuir loro delle qualità che caratterizzano in chi le possiede, una certa vita.

L'argomento è questo: Vico, fratello d'Epitia, ha sforzato una vergine plebea: e da Juriste, governatore del Re Massimiliano di Lamagna, è condannato a morte, secondo le leggi del tempo. Epitia, addolorata, si reca da Juriste ad invocare il perdono pel fratello giovinetto, spinto alla colpa da improvviso fuoco d'amore: quegli rifiuta,

(1) Abbiamo seguìto l'ordine numerico che porta l'edizione di G. C. Cagnacini in Venezia, una delle prime.

eccitato poi dalla bellezza di lei le chiede in cambio della libertà del fratello il soddisfacimento delle sue voglie libidinose. Sdegnata Epitia, si parte e va alla prigione a narrare al fratello l'infame proposta: ma Vico, volgarmente opportunista, la conforta ad assecondare le voglie di Juriste. La fanciulla allora si giace con lui, e per ricompensa, quel libertino crudele le manda la testa del fratello. A tal punto l'azione della novella si discosta un po' da quella della tragedia. Nel racconto degli *Ecatommiti* Epitia all'orribile vista tace e si rassegna. Noi aspetteremmo che questo silenzio fosse l'indizio d'una vendetta terribile ch'essa celi nell'anima: invece si appella al Re Massimiliano il quale ordina a Juriste di sposarla, condannandolo poi a morte. Ma essa (oh gran bontà!...) s'interpone e scongiura il Re di salvare il marito; ottenuta la grazia, come se il fratello non fosse stato ucciso, e, come s'ella non avesse dovuto ricorrere alla giustizia del Re per farsi sposare da Juriste che l'aveva oltraggiata, e aveva in animo di lasciarla, si riunisce a lui e insieme vivono vita felice.

Il Giraldi comprese tutta la falsità di questa tela che imprendeva a sceneggiare e vi apportò delle modificazioni che se non conferiscono valore artistico all'argomento, gli tolgono quel carattere d'inverosimiglianza che si ritrova nella novella.

Nella tragedia adunque, nel ricevere la testa del fratello, essa dinanzi al capitano del principe non si abbandona a lamenti, ad invettive, ma queste prorompono altissime allorchè resta sola. Giura di fare aspra vendetta, e solo i buoni consigli del coro e delle domestiche possono indurla a mutare pensiero ed a rivolgersi alla giustizia del re. Questi ordina a Iuriste di tòrla in moglie, e poi lo condanna a morte. Epitia, con carattere più consentaneo alla situazione, non vuole accettare come marito l'assassino del fratello e gioisce alla notizia della condanna del ribaldo; invano Angela, sorella di Iuriste ed Irene, una domestica, le si mettono d'intorno per convincerla a mutar parere. Alla fine giunge un Podestà il quale rivela ad Epitia che il fratello non è morto e che la testa pre-

sentatale non era di lui, sibbene d'un altro giustiziato. A tale annunzio essa si rallegra e smesso ogni sentimento di vendetta acconsente alle nozze con Iuriste. La novella giunse nelle mani del Giraldi molto deturpata ed arruffata; nella novellina popolare questa sorella eroica appare maggiormente nella sua bellezza poetica; la novella è fondata sopra un antico mito. Il Giraldi comprese che vi era del pasticcio nel racconto, e nella tragedia ne tagliò via la parte più inverosimile.

Come ognuno vede e la novella e la tragedia mancano di situazioni drammatiche verosimili, nè le passioni che vi si agitano formano il sostrato d'un'azione sentita ed efficace. L'intreccio è meschino e i personaggi si prestano docilmente al giuoco di dare parvenza terribile a quei fatti che poi si scioglieranno con letizia di tutti. Iuriste ed Epitia hanno fisonomie differenti nella novella e nella tragedia. Il governatore di Massimiano negli *Ecatommiti* è uno scellerato che dell'arma della giustizia si fa istrumento per appagare le sue voglie; e

preso in mezzo tra il desiderio d'Epitia, e il timore del re, sa trar profitto della sua condizione privilegiata senza mancare ai doveri delegatigli da Massimiano. Ma questo giuoco non lo trae a buon porto. Nella tragedia è tipo incerto e debole: il Podestà lo domina mettendogli dinanzi di continuo i doveri; vorrebbe salvar Vico, ma teme di venire meno alla legge: è figura priva di volontà, di coscienza cedevole: e solo una forza maggiore può spingerlo ad operare. Epitia è una femminuccia e non sa che ridere e lagrimare! Manca di dignità, sebbene sia ricolma d'affetto per il fratello: nella novella ci si mostra con carattere superficiale, senza risentimento, senza vigore, direi senz'anima. È così leggiera che il consiglio d'un'amica può farle cambiar presto di parere: è insensibile alla sventura; brama la morte del seduttore ed allorchè il re la decreta ella lo scongiura a revocarla. Creazione falsa, impossibile, che nel passaggio alla scena acquista un po' colorito, sebbene conservi nel fondo il carattere della marionetta.

Gli altri tipi, domestici, nunzi, podestà,

si confondono in un miscuglio senza forme e senza colori, escono, entrano con arie vuote, assonnate, del tutto inutili e irriconoscibili. Eppure lo Shakespeare attinse dalla novella Giraldesca il soggetto per un suo bel dramma che fu recitato nel 1603, e poi pubblicato nel 1623. Esso è la critica più acuta della tragedia del Cinthio; mentre ambedue ebbero dinanzi la favola degli *Ecatommiti*, l'inglese la sceverò di tutti gli elementi falsi; ne espresse personaggi e situazioni chiare, vivaci, verosimili. Tutto ciò che lo Shakespeare apportò di nuovo nella trama Giraldesca è proprio quello che il Ferrarese avrebbe dovuto fare perchè la sua opera non fosse riuscita manchevole e falsa. Quel genio sovrano intuì che il quadro d'una tragedia è ben diverso da quello d'una novella: infatti mentre in questa le cose narrate restano lontane dai sensi e dalla mente degli uditori, e sono perciò meno suscettibili d'interesse, e si prestano meno ad essere osservate sottilmente, nella tragedia l'azione è richiamata con forza alla realtà palpitante della scena: e l'occhio vede, e

l'anima riceve una commozione immediata, e la mente avverte con rapidità l'inverosimile.

Lo Shakespeare o che attinga dal da Porto, o dal Bandello, o dal Giraldi, o che la novella d'onde tragga l'ispirazione risulti composta d'elementi reali o falsi, sia bella o no, sia ricca di motivi drammatici o se ne mostri scema, tiene dinanzi la differenza dei due quadri, della novella e della tragedia. È difficile riconoscere nei suoi drammi, neanche debolmente, il meccanismo della novella: neppure nell'*Otello* di cui aveva nella fonte degli *Ecatommiti* le linee precise ed i personaggi descritti con maestria, ci vien fatto di notare qualche accenno che anche fugacemente tradisca l'importazione da un genere diverso: tanta era la genialità con cui fondeva, mutava, creando un tutto armonico in fondo al quale non fosse possibile rintracciare forme eterogenee. Ciò egli effettuò nella *Measure for Measure*. Il re Massimiano è mutato in Vincenzio, duca di Vienna, e

sotto le spoglie di frate (1) invigila tutti gli avvenimenti e prende parte cospicua allo sviluppo dei medesimi, laddove nell'*Epitia* il re entra solo al terzo atto ad amministrare la giustizia. Il Duca deliberatamente si allontana dal regno affinchè Angelo, suo ministro, rimetta in vigore le leggi che giacevano come un fascio di verghe, spauracchio e talora bersaglio di quelli che non le temevano più. Iuriste nella tragedia del Ferrarese è, come ho già detto, un governatore timido di venir meno alla legge e acceso insieme d'Epitia di cui, come uomo lascivo, s'accende repentinamente. Il tipo d'Angelo è diverso: s'innamora d'Isabella non al solo vederla, ed è dai discorsi di lei persuaso della ingiustizia della condanna che ha pronunciato contro Claudio. Lo Shakespeare con sommo accorgimento pone ai fianchi della fanciulla tal Lucio, un chiacchierone maldicente ed astu-

(1) Questo travestimento del re è proprio della novella orientale e bizantina, e quindi anche dei romanzi medioevali; Shakespeare qui non inventava, ma si serviva di un motivo tradizionale.

to, che guida tutto il discorso della vergine per tortuosità equivoche sino a suscitare nell'anima di Angelo la concupiscenza. Il carattere di questa fanciulla è concepito indipendentemente dal modello degli *Ecatommiti*. Riferendoci a quanto abbiamo detto innanzi, osserveremo che Isabella non è carattere da novella, come Epitia.

Nei novellieri di tutti i tempi è dovizia di giovinette che con disinvoltura mettono in non cale la loro onestà; il Giraldi non comprese, come egregiamente ciò comprese Shakespeare, che il personaggio nel passare dall'uno all'altro genere si snaturava, e che mentre Epitia nella cornice d'una novella poteva avere il suo posto, nella scena era fuori luogo.

Isabella è vergine gelosa del suo onore; stupisce alle parole d'Angelo che tradiscono le intenzioni disoneste, e freme allorchè il fratello la consiglia ad essere mansueta, e grida che brama meglio vederlo impiccato piuttosto che sottomettere il proprio corpo al desiderio di quel malvagio. È carattere femminile completo,

senza la morale cedevole della figura Giraldesca. Ma non sono queste le sole differenze. A tal punto l'azione della tragedia del Cinthio subisce una mossa brusca: Epitia chiede giustizia a Massimiano che condanna a morte Iuriste; ma il podestà salta fuori a rivelare che Vico non fu ucciso, ma che alla sorella fu presentata la testa d'un altro giustiziato. Perchè tutto questo? Donde trae la ragione? Non si sa. Epitia, saputo salvo il fratello, sposa Iuriste!

Il dramma di Shakespeare si stacca qui dalla favola del Giraldi.

Infatti ad Isabella ch'è in angustia tra il perverso consiglio del fratello e la sfacciata libidine d'Angelo, il duca Vincenzio (sempre travestito da frate) offre una via d'uscita. Una tal Marianna, già promessa sposa ad Angelo, era stata da questo ingiustamente abbandonata come impudica: Isabella si recherà da lei a pregarla che si giaccia in sua vece con colui che avrebbe dovuto essere suo marito. Quella, naturalmente, acconsente. Ma Angelo, appunto come Iuriste, dopo avere ottenuto i favori di colei ch'egli credeva Isabella, ordina al

Prevosto che Claudio venga senza indugio giustiziato. Ma il duca Vincenzio che invigila su tutto, dispone le cose in modo che il Prevosto mandi ad Isabella non la testa di Claudio che vuol conservare in vita; ma di un'altro qualsiasi. E siamo allo sviluppo.

Il ministro Angelo ha ricevuto dal duca, che sotto le spoglie di monaco è stato sempre a Vienna e conosce tutti gli avvenimenti, l'annuncio del suo prossimo ritorno. Ma, con disegno prestabilito, Isabella si getta ai piedi del duca che entra in trionfo e gli domanda giustizia. Tutta la perfidia d'Angelo si svela e il duca gl'impone di sposare Marianna: il Prevosto fa venir fuori tutti i prigionieri tra i quali c'è Claudio sano e salvo a cui il re dà in isposa colei ch'egli aveva sforzato e per cui era stato sul punto d'essere ucciso.

Che lo Shakespeare nello svolgimento dell'azione si sia servito di qualche mezzuccio non è chi non veda: infatti tira fuori la storiella di Marianna, fa diventare pietoso un boia perchè a Claudio sia risparmiata la morte, ed ha bisogno di una

specie di *deus ex machina*, facendo travestire il duca Vincenzio da frate. Ma si consideri che il modello per quanti mutamenti vi arrecasse, lo premeva di troppo. Egli ha corretto la novella del Giraldi di tutte le pecche che avrebbero reso difettosa l'azione d'una tragedia: ciò ch'era rigido ha avvivato; a tutti i personaggi ha conferito fisonomia particolare; da una novella così poco ricca di motivi nuovi, essendo una novellina popolare che rimontava a tradizioni antiche, e così poco verosimile ha tirato fuori, col suo spirito inesausto e col suo brio scintillante, un dramma che ha un forte colorito comico senza le unzioni tragiche o tragico-comiche. Quanto al personaggio di Marianna che dà una spinta così decisa allo scioglimento dell'azione, dirò che lo Shakespeare aveva un predecessore nella *Virginia* di Bernardo Accolti.

Anche in questo dramma c'è uno scambio di donne nel letto del principe di Salerno. Avrà il tragico inglese avuto notizia del lavoro del fiorentino? La Mary

Augusta Scott (1) nel suo catalogo delle opere italiane conosciute al tempo di Elisabetta non registra il nome dell'Accolti; ma chi potrebbe affermare con sicurezza tutto ciò che lo Shakespeare conobbe di nostro? È più probabile l'ipotesi che l'inglese abbia letto la novella Boccaccesca di Giletta di Narbona (Dec. III, 9) donde l'Unico Aretino, come fu chiamato l'Accolti, tolse l'argomento della sua *Virginia*.

La novella nona della seconda decade degli *Ecatommiti* svolge la favola che negli *Antivalomeni* o Scambiati il Giraldi mise in iscena. Delle tragedie di lieto fine questa è la migliore per l'intreccio che lo Shakespeare non isdegnò di riprendere, sebbene avesse molti altri modelli consimili, nella sua *Comedy of errors*. L'argomento della novella in breve è questo: Venuto a morte Loteringo, re d'Inghilterra, Nicio, a cui quegli aveva affidata la moglie Cherinda e la figlia Caria con l'obbligo di riconoscere re il figlio nato da

(1) Elisabethan translations from the italian etc. (Baltimore - The Modern Language Association of America 1898.

questa, si stabilisce nel regno, e marita piuttosto bassamente le due raccomandate. In capo a un anno queste danno alla luce un figlio ciascuna: Caria un maschio di nome Uranio e Cherinda una femmina di nome Albania. Da parte sua Nicio, che ha sposato certa Lida, in capo a un anno ha da essa due figliuoli, Emonio e Filene. Si noti che i due mariti di Caria e Cherinda erano morti dopo soli tre mesi di matrimonio! Queste donne abitano lungi dalla reggia, estranee al trono che di diritto sarebbe loro toccato. Scoppia una pestilenza a Londra; ed Emone, consigliere di Nicio, lo induce a mandare lontano, presso le due principesse, i gemelli affinchè si preservino dal morbo non solo, ma anche perchè, allattati dalle donne di sangue regale, riescano più degni del trono loro spettante. Emone così operando, come quello che ha nel cuore la devozione pel morto re Loteringo e il desiderio di far riacquistare il regno ai due figli di Caria e Cherinda, con questo pretesto può condurre ad effetto il suo stratagemma, di cambiare cioè i bambini.

Infatti cessata la peste, Nicio si fa riportare i figli; ma Caria e Cherinda gli mandano, dietro consiglio d'Emonio, i loro proprii e si tengono quelli del re. Però i fanciulli lontani dalle madri non si danno pace: necessità quindi di chiamare alla corte Caria e Cherinda che vi vengono con i due figli di Nicio ch'esse fanno passare per proprii. Così le due coppie sono messe di fronte. Cresciuti, i giovani s'amano a vicenda; e da questa passione nasce tale intreccio che Nicio è messo nella condizione di far morire i due finti figli di Caria e Cherinda, cioè i suoi. Restando egli fermo nel suo proposito, Emone è costretto a svelare chi sono i due ch'egli condanna a morte: l'azione si scioglie allora con le nozze delle due coppie. Quest'intreccio non va esente di difetti, essendo in taluni punti contorto ed inverosimile. L'autore ha bisogno, ad es., di far morire giusto dopo tre mesi i rispettivi mariti di Caria e Cherinda e di far partorire a Lida due gemelli: per spiegare l'abbaglio in cui cade Nicio scambiando per figli suoi quelli delle due principesse, il poeta

ci dice che Lida aveva gran somiglianza con Caria! Mezzucci questi da novellatore che tolgono spontaneità al racconto il quale del resto aveva vero sviluppo scenico, sebbene si prestasse ad essere più argomento di commedia che di tragedia, ciò che comprese molto bene lo Shakespeare egli altri comici italiani che tal soggetto trattarono.

Il 1.° atto degli *Antivalomeni* suppone già svolti avvenimenti che Emone in un soliloquio narra agli spettatori. Nicio e Lida sono in pensiero per l'amore che Uranio, loro presunto figlio, nutre per Filene presunta figlia di Cherinda. Il re è irato, e Lida si studia di calmarlo, consigliando blandizie e prudenza verso il figliuolo il quale sfoga l'émpito della passione che l'avvince a Filene e prevede che morrà se gli sarà negato di tòr la fanciulla: la madre lo consola. Un coro chiude cantando le vicende della vita. Nel secondo atto l'azione non procede d'un passo. Lida e Nicio si mostrano sempre più turbati dell'amore di Uranio e pensano di dare ad Onorio l'incarico di parlare con lui e di convincerlo a lasciar Filene la quale, vista di mal occhio dal re, pensa con dolore se

la passione di Uranio le si possa ascrivere a colpa: e conchiude di no. Segue il dialogo tra Onorio ed Uranio (scena IVª) lungo e dottrinale. Il vecchio consigliere (a che ritorni, Malecche?) citando Marc'Antonio e Cleopatra tenta con mille sentenze distorre l'animo del giovane il quale oppone a tutti gli argomenti il forte suo amore che non si spegne per mezzo di raziocini; Onorio cede al fine dichiarandosi pronto a parlare col re in favore di lui. Nell'ultima scena Emonio e Filene si scambiano i timori rispetto alle vicende che nasceranno da queste affezioni reciproche. Emonio dà buoni consigli alla sorella che, cioè, stesse in guardia dall'amore di Uranio; ma nel tempo istesso non le nasconde ch'egli ama Elbania, sorella di Uranio, da cui era adorato. I due si promettono di giovarsi l'un l'altro in questi amori; e con questi scambievoli messaggi termina l'atto 2°. I personaggi non sono ben lumeggiati: Uranio non ha un solo accento, non una frase vibrante di passione. L'arguzia è bandita da tutto il dialogo che procede monotono e intristisce nel ragionare accademico. Lida e Nicio non hanno anima, le

loro parole hanno una sola intonazione, d'ira e di preghiera; Filene si dimostra amante tenera sebbene timida del futuro. Il 3.° atto è degno di nota per l'intreccio e pel movimento di personaggi che vi si mostrano tutti agitati, ciascuno da sentimenti speciali. Nella 1.ª scena Lida in un soliloquio si meraviglia come la figlia Elbania abbia potuto celare così a lungo l'amore che nutre per Emonio, il quale si lamenta (sc. 2.ª) che il re, conscio dell'amore di lui per la figlia, l'abbia eletto capitano per allontanarlo; e se ne lagna con Filene, sua sorella, la quale dal canto suo gli confida i timori per un certo disegno che Uranio, suo amante, ha concepito contro di lei. Il disegno è questo, di farle violenza per strappare dai genitori il consentimento di sposarla. Allora il fratello ha un'ispirazione felice per prendere due uccelli in una pania: egli e la sorella somigliano come due chicchi di grano; ebbene la sorella sotto le spoglie di guerriero partirà in vece sua ed egli cingerà le gonnelle per restare in corte a far l'amore con Elbania. Sin qui l'azione procede con carattere puramente comico, sebbene i personaggi cui il

poeta aveva concepito con fisonomia tragica si sforzino di parer tristi. Ma è evidente ch'essi fanno del tragico con elementi da commedia. Elbania (scena 3.ª) è dolente perchè crede partito Emonio che è invece in veste femminile: ed ha in bocca parole che esprimono egregiamente il suo dolore. Nella scena quarta ha luogo un dialogo tra Onorio e Nicio interrotto dall'arrivo di Filene in veste d'Emonio che viene a ringraziare il re dell'onore conferitogli. Nella scena VI.ª Giglio, un volgare lenone, si compiace d'aver dato ad Uranio quel consiglio che sappiamo, di sforzare cioè Filene: tutto pare che vada pel meglio; ma Caria e Cherinda (scena VII.ª) danno ben altre notizie degli avvenimenti. Esse raccontano che Uranio, recatosi in camera di Filene (che invece era Emonio!) incominciò ad aggirarsele d'intorno e a tentare di coglierla per sorpresa: ma colei sempre più riluttante, spinta da Uranio che la premeva, avea cavato il pugnale difendendosi.

Infine, il troppo lascivo amatore s'era accorto d'aver a fare con un giovane nerboruto. La lotta l'aveva irritato, la burla

esasperato: nè potendo vendicarsi con la spada, essendo l'avversario non meno forte di lui, era ricorso alla menzogna, dipingendo Emonio agli occhi sospettosi del Re Nicio come attentante all'onore di sua sorella Elbania sotto spoglie muliebri. *Inde irae!* Tutto ciò è di una comicità straordinaria, nè si può pensare come il Giraldi abbia potuto crearne un nucleo per una tragedia più che per una favola comica. Da questo intreccio così acconcio a destare la curiosità se non il riso negli spettatori, ecco ad un tratto scaturire la mossa terribile.

Il quarto atto è quello che rappresenta appunto il sopravvenire del serio nell'azione. I caratteri, sin qui incerti, assumono lineamenti decisi: Nicio diventa più tenace nell'odio contro Filene ed Emonio, specie dopo il racconto del messaggere (scena seconda), che descrive il subito apparir di Filene con i cavalieri a strappare dalle mani dei soldati di Nicio il fratello Emonio che veniva condotto al supplizio. La regina Lida più che mai si frappone

per calmare il furore del marito; ma invano!

Emonio e Filene, di nuovo arrestati e condotti dinanzi a lui, gli dimostrano, invano, la loro innocenza. La scena tra Uranio e il padre (Nicio), mette in contrasto questi due tipi del pari decisi, ciascuno nei propri intenti, l'uno a condannare i due giovani, l'altro ad essere pronto a sacrificarsi allorchè Filene sia morta. Infine, Caria e Cherinda, vedendo le cose prendere una terribile piega, chiamano il fido Emone, il filo conduttore dell'azione, affinchè risolva il nodo.

Ora, io mi domando: Come mai quest'atto quarto ha potuto trovare il suo posto in una tragedia così poco ricca di motivi tragici? Da una situazione tal quale l'abbiamo vista nella fine del terzo atto, da un bisticcio amoroso, ecco l'azione ingrossare di tanto, da diventare tumida di conseguenze delittuose! Ed il poeta involge la trama, laddove noi ci aspetteremmo ch'egli la sciogliesse con soddisfazione di tutti. Uranio, ingannato da Filene, se invece d'essere un malvagio

iroso, e per giunta vigliacco, fosse stato uomo di spirito, avrebbe potuto dar da sè la soluzione alla favola: invece, riferendo al padre il travestimento d'Emonio, e inventando la storiella dell'inganno teso ad Elbania, ingarbuglia per modo la tela che ci vuole proprio Emone a districarla. Ed egli rappresenta la figura d'una marionetta laddove piange le conseguenze d'un fallo ch'egli ha commesso. Per fortuna il buon Onorio, nell'atto quinto, in un lungo dialogo col Re, sempre più testardo, e che gli dà del noioso, riesce a risolvere le cose pel meglio.

Nicio si piega a riconoscere come figli coloro che aveva dannati a morte, e concede il suo consentimento alle nozze reciproche.

Così terminano gli *Antivalomeni* che nei primi tre atti hanno elementi assolutamente comici, sebbene i personaggi non abbiano voglia di prestarsi al giuoco; nel quarto, l'autore oscura le tinte, ma il tragico non è espresso dalla forza ineluttabile degli eventi; il quarto atto è come una faccia gioviale su cui un accidente

improvviso increspa le rughe ed aggrotta le ciglia, ma per poco tempo e quasi per burla.

Nei primi tre atti il poeta s'indugia a legare il nodo in guisa che, come s'è visto, ne risulti una serie di combinazioni comiche. Nè credo che i lai di Uranio e d'Elbania potessero avere effetto tale da togliere agli ascoltatori l'impressione giocosa che era nel nucleo del soggetto. Lo scambio dei bambini, l'amore dei quattro già cresciuti, il consiglio ruffianesco di Giglio, il tentativo d'Uranio di sforzare, scambiandolo per Filene, Emonio che nutre per la sorella di lui desiderio non minore di quello che senta l'altro per la sua, tutto ciò, dico, metteva l'animo degli spettatori in uno stato tale di piacevole interessamento che il sopravvenire del truce doveva loro parer mossa inopportuna e brusca. Oltre a ciò l'argomento degli *Antivalomeni* non era concepito con quella gravità che, secondo il suo stesso giudizio, il Giraldi poneva come caratteristica della tragedia.

Se i personaggi si spogliano di quella

veste, molto leggiera, di cui il poeta li copre per farne dei tipi serii; se l'opera si attenua qua e là di qualche colore troppo terribile, se insomma, i caratteri chiamati a rappresentare l'azione la svolgono logicamente senza trovar pretesti a combinazioni di sorta, ne esce una commedia sul tipo dei *Lucidi*.

Quanto alla *Comedy of errors* dello Shakespeare son d'avviso che egli non ne abbia attinto il soggetto dalla novella Giraldesca. Questi *scambi* erano frequenti, specie nelle commedie del tempo. Il Della Porta nei *Fratelli simili*, il Bibbiena nella *Calandria*, Curzio Gonzaga negli *Inganni*, Sforza d'Oddo nella *Prigione d'amore*, il Trissino nei *Simillimi*, il Firenzuola nei *Lucidi*, e il Cecchi nella *Moglie* ed altri avean trattato con qualche mutamento tale soggetto che poi si ritrova nei *Menechmi* di Plauto da cui avrà desunto anche lo Shakespeare.

Nell'esaminare la *Didone* del Cintio esposi il giudizio che essa superava quella del Pazzi e del Dolce per la maestria nello sceneggiare il racconto Vergiliano senza

sciuparne il fondo poetico. Non medesimamente posso affermare della sua *Cleopatra* in cui lo studio dei personaggi e la disposizione esterna del racconto sono condotti in modo tale che l'arte non soccorre lo sforzo dello scrittore, e il buon gusto viene meno quasi ad ogni scena. Oltre i due protagonisti, Marc'Antonio e Cleopatra, si trovano altri personaggi quali Ottavio, Mecenate, Agrippa privi del tutto di carattere di guerrieri e della serietà di Romani. Il Giraldi li ha concepiti allontanandoli quasi dai loro tempi e conferendo loro figure d'uomini cinquecenteschi. Per un nonnulla si uniscono a consulto raziocinando sottilmente e discutendo a lungo gli argomenti che pongono in pro e contra; e la pietà li vince troppo presto.

Dalle *Vite Parallele* di Plutarco il Cintio ha tratto materia per i suoi eroi: ma il tragico che veniva su dalla semplice narrazione Plutarchesca svapora nelle scene del Giraldi. Marc'Antonio che si lascia assopire dal fascino degli occhi di Cleopatra sino all'oblìo dell'onore e dell'armata e la sua uccisione all'annunzio della simulata

morte di lei, erano avvenimenti in sommo grado drammatici, se un poeta invece di ridursi alla semplice sceneggiatura di essi avesse impreso a studiare intimamente quei tipi che tali azioni tragiche compiono. Ma così, come l'autore ce li mostra, senza domandarsi mai ragione dei trapassi psicologici, facendoli operare quasi a fine prestabilito, ci appariscono privi di contenuto drammatico. Nè si venga qui a dire che dopo tutto il Giraldi trattava un soggetto comune ai dilettanti di drammatica del secolo XVI: lo scrittore che ripiglia un tema vecchio, se non ha in animo di far opera di continuazione, può creare del nuovo con elementi disusati. Ciò che vi metterà di suo sarà il risultato d'osservazioni critiche miste a concezioni personali ed originali.

Cleopatra non era come la Didone di cui Vergilio aveva dato un ritratto compiuto ed artisticamente perfetto. La regina d'Egitto era ancora rimasta sopra un fondo storico donde nessun'arte di poeta aveva saputo staccarla per conferirle anima vibrante d'opposti sentimenti. Il tipo di Cleopatra

era ancora allo stato di descrizione: il Giraldi non seppe darle azione. Nelle tragedie del Cinthio Marc'Antonio è così acceso della regina che si ferisce al solo annunzio della sua morte. La situazione era drammatica, e tale che qualsiasi poeta avrebbe tentato di metter le penne alla sua arte per precisare con forza un sentimento così poderoso. Il Giraldi lo sfrutta deplorevolmente ponendo in sulla scena Marc'Antonio con una spada cacciata in fianco, sul punto di morire: un morente che invece può ritirarsi a parlare con Cleopatra. Marc'Antonio che noi immaginiamo come il guerriero possente cui la beltà fascinatrice d'una donna ha spossato, e che si dibatte tra il suo disonore e la passione fatale onde è compreso, nell'opera del Giraldi ci si presenta amante imbelle che senza neppure averne prova sicura si ferisce alla morte di Cleopatra. Questa risulta storicamente tipo più complesso come donna combattuta tra l'amore per Marc'Antonio morto e il timore per Ottavio, non disgiunto da certa ammirazione per l'eroe, frutto di leggerezza tutta muliebre. Alla maestà regale unisce il disprezzo per la morte che si dà

per non essere aggiunta, ricca decorazione, al carro dell'eroe Romano trionfante. La Cleopatra del Cinthio è femminuccia che nutre per Marc'Antonio passione comunissima; dal suo amore non si sprigiona il fascino che incatena tenacemente il guerriero. In questa tragedia sono osservate le unità Aristoteliche: anzi, si noti, negli argomenti che derivava dagli storici al Giraldi premeva non scostarsi dai precetti dello Stagirita, mentre nei lavori di invenzione li lasciava da banda seguendo in parte l'impulso del proprio giudizio. E ciò perchè nei primi, come nella *Didone* e nella *Cleopatra*, egli non faceva che opera di disposizione: le unità di tempo e di luogo erano per lui gli elementi principali perchè un soggetto dal quadro storico passasse nel mondo tragico. I cori già non hanno più ufficio capitale nel teatro Giraldesco; dall'*Orbecche* dove entrano nell' opera e dialogizzano e commentano, all'*Altile*, agli *Antivalomeni*, all'*Epitia* si vengono restringendo; il poeta segna ancora sotto l'elenco dei personaggi che il coro è composto di donne di *Alessandria, di Londra, di Vienna etc.* ma in realtà

è rappresentato dal poeta che liricamente assorge a contemplare gli umani eventi.

Dall'*Orbecche* e dall'*Altile* in poi vediamo che la produzione tragica del Giraldi segna una linea di discesa. Nella *Selene* sono da deplorare la nessuna novità del soggetto e la monotonia dei personaggi rimpastati su quelli delle altre tragedie Giraldesche. Vi si nota il tipo d'un traditore, Gripo, ch'è ripetizione molto sciupata dell'Astano dell'*Altile.* Egli riesce a far apparire agli occhi di Rodobamo, re di Persia, infedele la moglie Selene. Questa donna è concepita con elementi derivati parte da Altile, parte da Orbecche, parte da Eufimia. È l'eterno carattere di bontà che si trova in lotta con la malvagità più sfacciata. Rodobamo abbandona col figlio la reggia e lascia l'infelice ed innocente moglie nelle mani di Gripo la cui anima contrasta con quella del fedele servitore, Antigono. Si noti che Gripo non impersona il vizio trionfante sulla virtù. Nei primi tre atti egli ci si presenta con figura d'infelice a cui la fortuna scompiglia tutti i disegni perversi: ed egli se ne lamenta come se fosse una

vittima. La regina ha spedito molti ambasciatori al re, suo signore, a fine di mostrargli la propria innocenza; ma essi sono stati tutti uccisi; anzi Rodobamo ha emesso un editto in cui si dice che si darà gran premio a chi gli recherà le teste di Selene e della figlia Griphina. All' editto crudele di Rodobamo il senato di Persia ne dà fuori uno consimile col quale si promettono grandi donativi a chi porterà le teste del re e del figlio. Selene si decide ad inviare Antigono al re come ultimo messaggio della sua innocenza. Ma Gripo che teme non abbia Antigono ad indurre Rodobamo a ravvedersi, briga presso il Senato che il messo sia trattenuto.

Ed eccoci allo sviluppo: Rodobamo ed il figlio sotto mentite spoglie giungono in Persia apportatori delle simulate teste del re e del figliuolo. Dopo una deplorevole scena in cui Selene e Griphina si abbandonano ad alti pianti sui due capi adorati (1) e che induce però il re nella per-

(1) E' la solita variante della leggenda di santa Genoveffa.

suasione della innocenza della regina, quegli si svela dando lieto fine alla favola. La quale pecca di inverosimiglianza e suppone nei personaggi una discreta dose d'ingenuità. Tutta la tragedia si svolge sopra il tema molto vecchio della virtù e del vizio in lotta, e che termina naturalmente con la vittoria di quella. L'autore ha bisogno dei soliti mezzucci per sviluppare l'azione che nella sua brevità diventa pesantissima, diluita in cinque atti ridondanti di parlate e di cose inutili. La *Selene* è tratta da una novella degli *Ecatommiti* che non ha il pregio della novità. Condita dal Giraldi del solito succo tra il pomposo e l'accademico, adattata ad un fine morale, schiava del diletto degli spettatori, perde di spontaneità, intristisce nel dialogo prolisso ed uniforme, e porta i segni del cattivo gusto e della pessima maniera di concepire una tragedia nel 500.

E passiamo senz'altro all'*Arrenopia* che è tragedia cavalleresca ad onta dei nomi greci dei personaggi; e che nell'epica Ferrara, a così poca distanza dall'Ariosto, dovette piacere agli uditori av-

vezzi a giostre e tornei. Il soggetto è tratto, secondo il solito, dagli *Ecatommiti*, ma l'intreccio che si riscontra nella novella, nella tragedia, parte è raccontato, parte diluito a sazietà. Nei primi tre atti l'azione va così a rilento che, giunti alla fine del terzo, si può senza esagerazione affermare che non s'è avanzati d'un passo.

Arrenopia (1) moglie d'Astazio, acceso d'un altra donna, ha dovuto fuggire dalla casa del marito, perchè costui aveva dato l'incarico ad uno sgherro d'ucciderla. Essa, difesasi a lungo dalle armi di costui, è salvata da Hipolipso che la raccoglie in casa. Sennonchè la giovine, cui son cadute le chiome a causa d'una malattia, desta sospetti nell'anima del cavaliere che l'ha salvata il quale perciò arde di gelosia per Semme sua moglie. Intanto Orgito, padre di Arrenopia, irato per il perverso agire di Astazio contro sua figlia, gli dichiara la guerra. Arrenopia ha cambiato

(1) È, in parte, una variante della leggenda ciclica di Crescenzia. I romanzi cavallereschi contribuirono a mutar forma a un gran numero di antiche novelline popolari e leggende.

il suo nome in Agnoristo, e Hipolipso che lo crede violatore dell'ospitalità vuole sfidarlo; ma Astazio che ha bisogno del suo braccio glie lo impedisce. Si noti che la donna cui Astazio amava con ardore era già sposa; si pente però del suo misfatto, credendo morta Arrenopia. Questa è l'azione che si svolge nei primi tre atti; ma sin dal primo, noi tutto questo lo sappiamo, e il racconto viene distribuito tra i personaggi che lo ripetono, lo commentano a lungo e senza misura. Hipolipso è pieno di furore geloso contro la moglie, che si lagna perchè il marito la crede impudica; e ciò durante tre atti. Agnoristo si trova nella curiosa condizione d'essere vicina al marito che la crede morta, e d'aver destato le gelosie d'Hipolipso, al quale invano Sopho, un tipo di sapiente, come il nome rivela, tenta persuadere del contrario. Nel quarto atto Agnoristo, cui pare oramai tempo d'uscire d'una posizione dolorosa per lei e per chi ne è vittima, spedisce a Semme un paggio con una lettera in cui le dichiara che le sue pene avranno termine fra breve. Ma il messaggere poco circospetto si la

scia sorprendere da Hipolipso che lo scaccia poco cavallerescamente con la promessa d'una non lontana bastonatura. La scena principale è costituita da una discussione che Astazio, Alcino e Neanisco tengon fra loro per risolvere se bisogna o no dichiarare la guerra al re Orgito.

Per chi ha in mente l'altra scena consimile della *Cleopatra* in cui Mecenate, Agrippa ed Ottavio chiacchierano a lungo sul decretare o no la morte di Marc'Antonio, non può non riuscire spiacevole il notare come il Giraldi desse trattazione quasi identicha a situazioni drammatiche simili, cogliendo l'occasione di mettere tre fantocci seduti di fronte a dir cose inutili. Ma le lunghe argomentazioni terminano, come sempre, in fumo: e si stabilisce che i due re tenzonino singolarmente. Ma sembrando usare poca riverenza a due re il metterli di fronte a combattere, si spedisce un messo ad Orgito per sapere s'egli accetta che quattro cavalieri, due per ciascuna parte, combattano invece di due re. E al principio del quinto atto un messo riferisce il parere d'Orgito: non due ma

tre cavalieri (come sotto Tullio Ostilio) facciano battaglia insieme.

E come Dio vuole, si va innanzi!

Ho detto che l'*Arrenopia* è tragedia cavalleresca; ma invero di cavalleresco non ci sono che i consigli che Astazio dà ai cavalieri prima della pugna, consigli tolti da qualche codice di cavalleria (1) e da qualche trattato d'arte della guerra. Il duello rimane tronco però dall'arrivo d'un messo che col zelo e colla foga che distingue la sua specie svela ad Astazio che Arrenopia è viva. I due re fanno pace e chi ne è contento più di tutti è Hipolipso che può infine credere onesta la propria moglie.

L'intreccio della novella in cui c'è veramente un'eco delle avventure bizzarre dei cavalieri si scioglie nella tragedia; e le fila mettono capo a ciascuno dei personaggi che le allungano enormemente. Oltre a ciò è da notare che l'azione è distribuita tra troppe persone; e si ha a deplorare, ad esempio, che Semme per quattro atti non venga in iscena che a piangere

(1) Il Pigna a Ferrara aveva scritto un libro sul Duello.

la sua sfortuna, sebbene esprima il suo dolore con parole non prive di sentimento, ed Hipolipso non abbia in bocca che espressioni che dimostrano la sua gelosia finchè non giunge il messo che gli toglie tante ubbìe pel capo.

Ripeto, che gli eroi delle tragedie Giraldesche non creano l'azione: per tre quarti essa esiste già nell'antefatto: di conseguenza, soliloquii, discussioni, considerazioni a iosa. Non si sa perchè Astazio impedisca ad Hipolipso di chiedere soddisfazione ad Agnoristo dell' ingiuria che egli pensa gli abbia questi arrecato: nè si può supporre come Agnoristo, pur essendo allo stesso campo del Re Astazio e d'Hipolipso, ed avendo fama di forte cavaliere, non s'incontri giammai con essi. Questi difetti, a dir il vero, sembrano più gravi della pedanteria erudita che il Gaspary (1) nota nei nomi. «Cotesti re, cotesti cavalieri, coteste dame del medio evo, sono nominati con parole greche che indicano il loro carattere o la loro posizione: Astazio (*astatos*),

(1) *Storia della Letteratura Italiana*, parte II, vol. II, pag. 210, trad. V. Rossi.

Arrenopia (*arrenopós*), Agnoristo (*Agnoristós*) Alcime (*Alchimé*), Seme, Sopho, Promaco, etc. Così il Giraldi stesso ha designato le sue figure come tipi astratti ».

Questi nomi greci, però, non sono invenzione di nuovi eruditi; ma indicano spesso l'origine ellenica di questi nuovi romanzi efesii che i Bizantini elaboravano nel medio evo, insieme con molte leggende di santi. La leggenda di Sant'Eustachio, nella sua forma greca, ne può essere una prova.

Esaminata ora tutta la produzione tragica del Giraldi, poco ci sarebbe da aggiungere per tentarne un giudizio complessivo. Il lettore si sarà già accorto che egli non fu un artista e che tutto quello che di nuovo apportò nella composizione di una tragedia fu conseguenza di studii critici sui lavori dell'antichità classica. I canoni d'arte da lui stabiliti servirono certo ad aprire nel quadro della composizione tragica uno spiraglio pel quale si potè allungare lo sguardo sulla distanza che separava i modelli del 500 dai modelli compiuti; ma egli non ci dette artisticamente

quel lavoro che teoricamente aveva quasi delineato. Tutti i soggetti delle sue tragedie originali sono attinti dalle novelle; in ciò non faceva che seguire il costume del tempo: il Pistoia, primo, l'Accolti poi, ed in genere, quasi tutti i tragici, allorchè non rifacevano lavori classici o toglievano argomenti dalla storia antica, non operavano diversamente. Nella lettera a messer Giulio Ponzio Ponzoni aveva posto regole d'arte che gli dovevano poi precludere la via alla visione esatta del fine della tragedia, Egli dice infatti: « la tragedia, sia di fine lieto o infelice, col miserabile e col terribile purga (è la *càtarsi*) gli animi dal vizio e gl' induce a buoni costumi. » Verissimo. Ma questo è lo scopo cui si deve giungere naturalmente: non bisogna escogitare mezzi perchè questa teoria s'avveri. Non bisogna porre questa legge come tema e fare poi una tragedia come svolgimento e dimostrazione.

E in altra parte: « nondimeno, ad esempio di Sofocle ne abbiamo composte alcune a questa immagine (cioè di fine felice) come l'*Altile*, la *Selene*, gli *Antivalomeni*

e le altre, *solo per servire agli spettatori e farle riuscire più grate in iscena* ». Che il trageda debba nel comporre rappresentarsi i sentimenti che la sua opera susciterà negli spettatori, per modo che non appresti loro una carneficina come nell'*Orbecche*, è giusto: ma che renda la sua arte serva umilissima del pubblico, non lo credo io, nè l'hanno creduto coloro che avevano certo più misura e dignità artistica del Giraldi.

Ciò che c'era di lodevole nella teoria Giraldesca l'abbiamo visto nel principio di questo studio; e quanto egli abbia messo in pratica della sua teoria l'abbiamo osservato nella disamina delle singole tragedie notando quei luoghi in cui se ne scosta di più. Accrebbe il numero dei personaggi i quali non hanno è vero, un'azione estesa, ma conferiscono alla scena quel movimento che prima le mancava. Apportò nella tragedia il viluppo proprio della commedia; dell'unità di tempo e di luogo usò con libertà, ridusse i cori e creò la scena nel senso che circonscrisse in limiti netti l'antico episodio. Della tanto decantata gravità fece abuso deplorevole:

egli era un classico per dottrina e per sentimento. Delle sue tragedie non abbiamo neppure tentato, sebbene gli argomenti ne porgessero il destro, una divisione di classiche e romantiche; sarebbe infatti troppa audacia assegnare a una tragedia Giraldesca la denominazione di romantica.

In tutti i personaggi di Shakespeare, anche nei più tragici, Amleto, Machbeth, Otello, Iago, Coriolano, Lear, c'è l'elemento comico: il clown che hanno alle costole li riverbera dei suoi lazzi e dei suoi giuochi di parole. Essi ridono d'un riso terribile, burlano coloro che li spingeranno alla rovina, rasentano il paradosso, parlano immaginosamente. La loro anima si foggia in diversi modi, si piega anche alla frase volgare, lampeggia d'ira, si accende d'entusiasmo. Le anime del Giraldi sono rudimentali: i suoi tipi sono severi, solenni, e incedono con passo pesante che tradisce la statua.

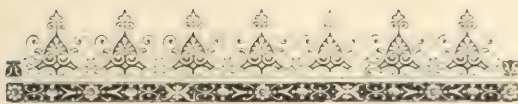
Non è mio compito parlare del Giraldi novelliere: ma lo Shakespeare attinse dai suoi *Ecatommiti* il *Moro di Venezia* e *Misura per Misura:* è bene

perciò dirne una parola. Chi abbia in mente i soggetti delle novelle degli *Ecatommiti* s'avvede che in esse il Cinthio moralizzava quanto e forse più che nelle tragedie. Se ne togli qualche novella in cui imprende a descrivere avventure toccate a personaggi del tempo, tutte le altre si aggirano sul solito argomento di amorazzi, di avventure che si sciolgono in bene, di donne accusate ingiustamente che hanno campo di mostrare la propria innocenza. Su questo fondo uniforme la fantasia del poeta si sbrigliava a tessere intrecci di novelle verosimili, originali e no, che poi erano tutte variazioni di due o tre temi principali. Il Giraldi però poco inventava nelle sue novelle; come lo Straparola, come l'Erizzo, come l'autore (forse un cinquecentista), del Pecorone, era un raccoglitore e inquadratore di novelle. Pel Bandello non avveniva in modo differente. Lo Shakespeare attingeva a piene mani, e con la potenza ricostruttrice del suo genio ne esprimeva forme vigorose e vibranti di vita. I novellieri di Masuccio Salernitano, di Luigi da Porto, del Bandello,

del Giraldi, sono bassorilievi in cui cui le figure pur nitide e precise si accavallano in una fuga incerta. Il genio le precisa, le completa, le stacca e le slancia nella vita.

Diró per conchiudere che le tragedie del Giraldi sono rifacimenti non bene riusciti delle sue novelle; novità ce ne sono di forma e tentativi di disegnare figure nuove non mancano; ma vien meno la misura e sovrabbondano quegli elementi che sarebbero stantii nei vecchi trattati nonchè nella tragedia ch'è vita ed azione. Ebbe lodatori ed imitatori; ma non mancarono i critici che arricciarono il naso a tanta audacia: e il poeta pare se ne schermisca, allorchè presentando il lavoro, si conforta della fiducia che il pubblico gli dimostra dichiarando d'aver fatto tutto quel che ha potuto, checchè ne dicano gli avversari.





La Canace, l'Orazia, la Marianna

Sperone Speroni non fu un ammiratore del Giraldi. Gentiluomo di Padova e ben pratico della più eletta società del tempo, amico dei grandi e dei letterati, confidente di Bernardo Tasso, di Torquato maestro e a suo tempo critico acre e pedante, godeva fama d'uomo compiuto e di poeta egregio. Era sottile intenditore delle norme Aristoteliche; non accettava di buon grado le critiche ai suoi lavori; sentiva un po' troppo di sè e affettava indipendenza dai capi-scuola del tempo, stimandosi anch'egli per tale. La sua *Canace*, prima ancora che uscisse per le stampe, fu oggetto d'acerbe censure: i dotti, tra cui il Cinthio, vi disputarono su; egli se ne irritò e nel-

l'*Apologia* ribattè con acrimonia le critiche degli avversari. Rifece però la sua tragedia: mutò, accorciò, aggiunse, ma la vecchia ossatura rimase tale e quale. Vediamo. Eolo, re dei venti, dalla Ninfa Deiopea che secondo il racconto Vergiliano, Giunone gli concesse in ricompensa della tempesta suscitata contro la flotta Troiana, ha avuto due figli, Canace e Macareo. Venere per trarre vendetta del dànno arrecato da Eolo ad Enea, accende nelle vene dei due giovani un amore incestuoso. Canace partorisce di Macareo un bambino cui Eolo, conosciuto l'incesto, fa sbranare dai lupi e dai cani, ordinando poscia a Canace di uccidersi. Macareo addolorato della perdita della sorella che fatalmente ama, s'uccide.

Questa la trama semplicissima della tragedia. Chi la giudicasse alla stregua dei canoni Giraldeschi, vi riscontrerebbe più difetti che in realtà non abbia: ma la teorica della tragedia del Cinthio non era assorta a valore di legge e lo Speroni rinunziò ad ogni novità attenendosi ancora ai greci cui in gran parte ricorrevano le

menti più vaste del secolo XVI. Il Gaspary, per tacere d'altri, esprime un giudizio severo su questa tragedia, criticando il Prologo che l'autore mette in bocca al figlio di Canace; ed aggiunge: « e poichè cotesta ombra viene dal mondo di là, ne resta distrutta l'illusione, perchè l'azione è dal bel principio qualificata per un semplice giuoco, per la riproduzione di cose da lungo tempo avvenute, mentre nel prologo si sogliono far apparire come future. » Un' obbiezione simile dovè essere mossa all'autore dai critici del suo tempo, se nel rifacimento della *Canace* egli affidò la parte del Prologo alla Dea Venere. Prendendo le mosse da questa tragedia il dotto tedesco imprende a censurare la pesantezza e la prolissità dei dialoghi del maggior numero dei drammi del 500 e la gran parte affidata a nunzi, a messi, a consiglieri. E tutto ciò è vero; ma non si può consentire che il Gaspary esponga le sue censure proprio a profitto della *Canace* in cui tali errori sono di molto attenuati; e non quando, ad esempio, esamina il teatro del Giraldi che di lungag-

gini e di servi sovrabbonda. Il lavoro dello Speroni è di molto inferiore a tutti gli altri del Giraldi per disposizione e per meccanismo interno. L'argomento, parte intessuto di motivi greci, parte inventato, è cosa ben meschina in confronto delle sapienti combinazioni del Ferrarese; nè l'aver ridotto il numero dei personaggi principali a quattro doveva solleticare il gusto degli spettatori cui il Giraldi ammanniva una folla oziosa che andava, veniva senza disciplina alcuna e senza necessità.

Fu errore il trasportare in sulla scena esseri sovrannaturali e conferir loro sentimenti, affetti, linguaggio del tutto umani; tutto ciò si avverte a prima vista: ma dopo tutto il male che se n'è detto da critici vecchi e nuovi è lecito ed onesto mostrare quel che c'è di buono, poichè di buono, infatti, c'è davvero qualcosa. E noterò, anzitutto, che i personaggi hanno anima che sente il tumulto delle vicende umane, che freme nell'ira, che si piega nel dolore. Macareo concepisce tutta la gravità della sua azione fatale ed esprime

il suo stato intimo con parole che stupiscono per la brevità e pel colorito di passione.

Dopo aver descritto in maniera un po' grottesca quella specie di desiderio fatale che gli si avvolse intorno al cuore, e che lo sforzò a compiere un'azione indegna e scellerata, segue:

Da quel tempo io son visso
Vile, grave a me stesso, e se non fusse
Ch'io son caro a colei che m'è sì cara
Già con la propria mano
Harei di vita scosso
Queste mie membra ardite e scellerate.

Il dialogo tra Canace e la nutrice è rapido e delinea fortemente l'ansia della fanciulla ridotta a desiderare la morte per sfuggire alla vergogna:

Odio a morte la vita
Che con ragion sì cruda e sì spiacente
Cerchi di conservarmi;
Questa tua medicina
Mi sana stranamente
D'ogni timor di morte e di tormento
Et mi fa desiare
Quel ch'io temo e pavento.

L'amore dei due ha davvero qualcosa di fatale e nei loro discorsi traspare una tristezza tutta nuova nel teatro del tempo,

Eolo manca di vigore ed è incoerente; dapprima condanna crudelmente l' opera nefanda dei due figli, nè porge orecchio ai preghi di Deiopea che tenta dimostrargli essere ciò avvenuto non per colpa dei due giovani ma per la vendetta d'una Dea potente ed irata. E dopo l'uccisione maledice la sua crudeltà: il suo dolore è sincero, ed espressa con vigore è la sua minaccia finale, allorchè elevandosi in sul mare promette di vendicarsi della morte dei figliuoli col sollevar tempeste contro i discendenti d'Enea. Descrive con precisione come se gli passasse dinanzi la scena paurosa:

Quelle lor navi invitte
Piene d'uomini e d'armi
Parte percoto ai scogli
De gli Africani lidi,
Parte sommergo, parte
Per tutto questo mar porto e disperdo.
Ed ora il dico acciocchè mentre piango
Il mio danno presente, e tu sospiri
La futura ruina
De la tua amica gente.

Questa promessa del Dio irato che fa prevedere altre tenzoni celesti chiude egregiamente l'azione luttuosa, di cui fu causa il risentimento d'una Dea vendicatrice.

Deiopea è figura incerta sebbene se ne indovini il grande affetto pei figli. Si noti, che non si riesce troppo bene a spiegare la ragione del perchè i genitori, durante la gravidanza di Canace, non sentano il bisogno o non abbiano l'occasione di vederla per modo che solo un avvenimento imprevisto apra loro gli occhi sulla realtà delle cose. Ciò tradisce la poca perizia nella composizione: ma in compenso vi si nota una certa brevità che toglie ogni lungaggine, mercè anche del settenario snello sostituito all'endecasillabo giraldesco. Il coro entra in qualche punto a dialogare, ma non commenta, in fine d'episodio, l'azione la quale non viene diluita in cinque atti, secondo richiedeva il gusto del tempo, ma è circoscritta in quattro episodii privi di monologhi prolissi e di cose inutili.

Al parlare sentenzioso è sostituito il parlare immaginoso, anche se troppo fiorito e ricercato. Lo Speroni riusciva più nella descrizione d'uno stato d'animo che nella concezione d'un quadro vasto e complesso: gli faceva difetto l'invenzione. L'ar-

gomento della *Canace* è di una semplicità tale che non si potrebbe per una tragedia andare più oltre. Trovato il soggetto, l'autore vi aggiunge pochissimo di suo: non vi lavora intorno ricercando situazioni peregrine; le linee della tragedia sono le principali, v'è l'indispensabile.

Al Giraldi non si attenne lo Speroni, nè poi vi si attenne Pietro Aretino nella sua *Orazia* a lungo studiata e con somma cura limata. I giudizii che sono stati emessi su questa opera sono molti e contradittorii, a seconda della simpatia o antipatia che il critico sente per l'uomo che fu tipo unico dei suo tempi. Giudizii disparatissimi che tendono da un lato a fare della *Orazia* un capolavoro con i caratteri più precisi d'una tragedia, dall'altro a confonderla nella folla uniforme e ignobile delle opere tragiche del 500. E l'errore delle opinioni diverse sta nel togliere l'*Orazia* dal quadro tragico del secolo XVI e di considerarla a sè, mentre bisogna riporla nella schiera numerosa delle produzioni drammatiche del tempo, ed osservare se abbia elementi nuovi rispetto alle altre, se ar-

tisticamente eccelle o no, se sia degna di quell' ingegno vivace e bizzarro del divin Pietro.

Il Ginguené così ne parla: (1) « le premier exemple des tragédies historiques à grand spectacle et a grands mouvements, dont Shakespeare passe pour l' inventeur et qu' il méla de grossièretes et de licences de tout genre, qu' on ne trouve point dans cette tragedie d' Horace. » Non so dire se questo giudizio più ci colpisca per l' irriverenza con cui si parla del tragico inglese che per la mancanza di precisione e di misura. Il Canello dice qualche cosa di più paradossale: « l'*Orazia* è un dramma Shakespeariano di larghe proporzioni, con per entro un forte alito di popolo e di popolo Romano (!) con passioni grandiose, con urti violenti e talvolta brutali, con vita vera e grande in somma. » Per conto mio non condivido il suo entusiasmo nè il suo giudizio che ha tutta l'aria d' una canzonetta messa lì a raccogliere sul lavoro dell'Aretino espressioni enfatiche che solo per una tra-

(1) Ginguené op. cit.

gedia di Shakespeare sarebbe lecito manifestare; nè mi piace che si tragga continuamente in iscena il sommo inglese ad esser messo in riga con degli scrittori di indole diversa e d' ingegno disuguale.

Il Gaspary ne parla fugacemente sebbene con ammirazione: il solo Burckhardt nella sua opera sulla *Civiltà del Rinascimento*, pur delineando un vivace ritratto dell'Aretino ed esprimendo giudizii severi sull'uomo e sull'artista, non fece verbo dell'*Orazia*.

L'Aretino ebbe ingegno vivace ed indipendente: gli mancarono la vasta dottrina e la gravità, difetti che però lo salvarono dal riuscire pedante e noioso. Nacque artista, ebbe spirito scintillante e natura sbrigliata; delle sue splendide facoltà si servì per coronare le sue ambizioni, per appagare i suoi desiderii, per sferzare i suoi avversarii. L'opera d'arte concepì sempre come mezzo di giovare a sè, di nuocere agli altri. La sua vita fu piena di contraddizioni, e passò quasi per una specie di tragica vicenda dagli onori più grandi, sebbene meno sinceri, ai dolori più profondi. Alla gloria, chè la reputazione dei contemporanei per lui aveva

dell' incredibile, pervenne con quei generi letterarii che più gli furono famigliari, la lettera, il dialogo, il ragionamento, la commedia. Con tali mezzi raggiunse effetti insperati, trascinando in sulla scena i tipi del suo tempo, avvivandoli col suo spirito misto di contumelie e di volgarità, di maldicenza e di adulazione, di luridi sottintesi e di sarcasmi plebei. La sua arte è un saturnale giocondo in cui passano lenoni e cortigiane, falsari sapienti e mariti gabbati, forme coteste avvivate da un brio inesauribile a cui s'unisce il sarcasmo atroce che fa levar le berze alle prime percosse. L' autore è borioso ed acerbo nella critica; nel sollecitar favori d' una petulanza che ha quasi l'aria di far minaccia, feroce nell'invettiva. Queste doti spronate da un ingegno formidabile e dal favore dei potenti gli conferirono amicizie sentitissime, come quella del Tiziano, e inimicizie implacabili ch' egli derideva e flagellava nei libelli. Le qualità del suo ingegno adunque erano tali da farne un tragico: la foga impetuosa della concezione, la potenza del sarcasmo, l'osservazione geniale, la grande efficacia dello stile erano

elementi di prim'ordine per una tragedia. Eppure la sua *Orazia* non è lavoro perfetto: è opera mediocre.

In una lettera che il Divin Pietro scriveva nel marzo del 1548 al Bargeo, dopo d'averlo ringraziato dell'espressioni d'encomio che quegli gli aveva indirizzato rispetto all'*Orazia*, aggiungeva: «veramente nel dire voi di me ciò che disse Aristofane d' Eschilo, vengo quasi a trasformarmi in lui che era e nello stile e nell' invenzione e nell'ordine, corpo, vita e anima delle materie tragiche: e se nulla manca a farmi tenere sì fatto, ecco che ce lo aggiunge lo approvato detto di Platone il quale vuole che chi vale assai nel comporre comedie, poco valga nella composizione delle tragedie: talchè venite a confermarmi da tanto nell'andare comico ancora.» È il giudizio più giusto che l'Aretino abbia dato di sè come scrittore tragico: ed i critici dovrebbero tenerlo presente.

Le qualità intellettuali innanzi notate, che avrebbero potuto concorrere a fare di messer Pietro un tragico, non furono messe sapientemente in opera dal poeta nella composizione della sua tragedia, alla

quale manca quello che sovrabbonda nelle lettere e nei libelli: il brio, il vigore, il colorito. Negategli un favore ed egli vi verserà addosso una tempesta d'improperi e di maledizioni, pungetelo nell'amor proprio e la sua anima ribollirà d'ira come il mare di torbida schiuma. Questo è il tragico di messer Pietro che sgorga per fatto personale e non per virtù d'arte. Nell'*Orazia* c'è qualche mossa tragica, non è essa una concezione tragica. Drammatica è quella scena in cui Orazio, dopo l'uccisione dei tre Curiazii, ebbro del trionfo, non conosce quasi più sua sorella che tutta lagrimosa gli sta dinanzi.

Orazio - Chi sei che teco parli e intanto piangi?
Celia - Celia nol vedi tu? che di quel colpo
Che m'uccidesti il buon marito moro.
Orazio - Non t'intendo, che dici? Parla, parla
Celia - Dico che Celia non essendo, sono.
Orazio - Se la sorella mia Celia tu fossi
Senz'altro duol sentir del fin d'altrui
Corsa saresti ad abbracciarmi allegra
E non venuta a conturbarmi mesta.
Ma Furia essendo giù dal centro uscita
E in l'onde Stige trasformata in lei
Per far minor la mia letizia immensa,
Vo' che ritorni nelle grotte inferne
In sembianza di tal.

Clelia Se pur nel core
Mi poni il ferro, l'immagine viva
Non toccar del mio sposo che due volte
Uccider lui ti saria biasmo.
Orazio Ahi stolta!
Ancilla - Per le trecce dorate, per le chiome
Bionde e sottili egli l'ha presa e tira.
Nutrice - Anch'io voglio i miei dì finir co' suoi,
Orazio - Indietro, indietro tutti
Celia O mio consorte
Colui che a te mi tolse a te mi manda
Nutrice - Così era in sua sorte
Orazio - E così sia.

Questa bella situazione è resa tragicamente: c'è l'impeto nell'ira d'Orazio e foga nella subita brama del delitto. Il suo tipo è d'una evidenza unica nel teatro del 500: è un guerriero cui l'odore del sangue accende il desiderio della strage, è impulsivo e tenace. Parla raramente e quasi sempre con ira; si ribella al giudizio del popolo e solo una voce divina può fargli piegare il collo alla punizione del giogo. Ha qualche fugace linea della colossale figura del Coriolano di Shakespeare.

Publio, suo padre, sarebbe stato carattere profondamente tragico se l'Aretino fosse disceso nella sua anima mostrandocene compiutamente la lotta delle passioni

diverse. Pensate che cosa sarebbe diventato cotesto personaggio nelle mani di un vero artista tragico. Si sono mai domandati il Ginguené e il Canello, che nel giudicar l'*Orazia* sogliono pensare allo Shakespeare, quale figura mirabile e completa il sommo tragico inglese avrebbe creato di quest'uomo combattuto dall'amore della patria e da quello dei figliuoli e poi dal dolore della morte di due d'essi e dalla gioia della vittoria dell'ultimo? Qual tenzone non avrebbe messa in quell'anima ferita dalla morte di Celia cui come padre deve piangere, mentre come Romano non può biasimare l'azione d'Orazio, crudele e snaturata? Che ci dà Pietro Aretino di tutto ciò, perchè si possa giudicare il suo lavoro un dramma alla Shakespeare? Publio è un uomo severo, cui la grandezza sta a cuore più della propria gioia: ha in sulla bocca di continuo i nomi di Legge, di Libertà, di Patria, di Dovere e ne esplica i significati con la sapienza d'un moralista consumato. Gli è di fronte un tipo di sacerdote, Valerio, che gli somiglia nella gravità e nel contegno; si scambiano cortesie: Publio,

che è ossequentissimo alla religione, ha bisogno di molte cerimonie prima di domandargli che n'è dei figli. Spurio gli alterna elogi e consigli di rassegnazione; ma ciò è inutile: Publio non mostra di sentire quello per cui, se veramente sentisse, avrebbe bisogno di costanza e di fortezza. Alla notizia dalla morte dei figli ha espressioni di dolore; ma questo non vien su dalle fibre più intime dell'anima sua: le labbra mormorano ciò che il cuore non sente. La sua gioia per il trionfo d'Orazio, è mista di dignitoso riserbo. Non si commuove all'uccisione di Celia e prende risolutamente la difesa del figlio fratricida. In ciò solo ha carattere deciso. Dinanzi ai Duumviri parla con impeto e con vigore; essi non debbono condannare il figlio:

Chè se punto minor oggi appariva,
Senato, libertà, Rege e decreto
Era a noi Alba: onde tutti i prudenti
Confermeranno che almen questo giorno
Memorabile, sacro e glorioso
Mercè delle virtù del giovin fido
Ai merti proprii suoi è dedicato.

Egli ne esalta il valore e ne protegge la causa con grande eloquenza: e al ri-

fiuto dei Duumviri di venir meno alle leggi s'accende d'ira e crede che solo il livore, l'invidia possano spingere il figlio alla morte. Quest'uomo così esercitato dalla sventura non ha mai un eccesso di dolore, salvo in quel momento in cui Orazio rifiuta con isdegno di passare sotto il giogo. E grida:

Che v'ho io fatto stelle? O cieli a voi
Che mai fec'io? ditèmi o Pianeti
Perchè così perseguitare un uomo?

Questo è il culmine dell'angoscia: tocca la disperazione.

Ma sono sprazzi: e in complesso se ne eccettui questi bei momenti tragici dovuti in parte al modello classico che l'Aretino seguiva con somma cura, il carattere di Publio è monco e messo su con elementi tolti da personaggi consimili. Nè desumendola da Livio (lib. 1° cap. 24-26) l'Aretino seppe sviluppare e dar forma compiuta alla figura di Celia, nella cui anima l'affetto per i fratelli e l'amore verso il marito dovevano fare battaglia insieme. Ella ama invero molto Curiazio ma non ugualmente il fratello: in Livio

tale appare quel carattere femminile. Ma l'ufficio dello storico è ben differente da quello del tragico, limitandosi il primo a descrivere fatti e figure che corrispondano per quanto è possibile alla realtà, ed attingendone l'altro elementi da sviluppare e completare. Lo storico non può fermarsi a investigare i sentimenti degli eroi di cui imprende a raccontare le gesta: non è suo còmpito, non è fine dell'opera sua (1). La quale sarà più o meno perfetta s'egli avrà qualità di stile e perspicacia nel rievocare un tipo o nel descrivere un avvenimento; ma non sarà mai arte. L'artista è colui che crea: ufficio del tragico è quello di fare le anime degli eroi di cui lo storico descrive le azioni (2).

(1) Intendo parlare degli storici antichi quali Erodoto, Tucidite, Livio, Polibio, etc., la cui storia è narrazione, chè nei moderni quali Machiavelli, Guicciardini e poi Michelet, Taine, Lamartine, Carlyle si hanno personaggi e azioni studiati con sapienza e con arte tali da degradarne qualunque tragico.

(2) Lo Shakespeare non fa appunto diversamente: egli è indipendente dalla narrazione dello storico: ai suoi personaggi Romani dà una anima che egli creava per loro e che doveva

suo còmpito è di lumeggiare il processo psicologico per cui essi agiscono in tal modo. L'opera del tragico integra quella dello storico: è tutta sentimento, intimità. L'Aretino e tutti gli scrittori di drammi storici questo non compresero nè effettuarono. Il tipo di Celia è ancora quello di Livio e in sulla scena è così remoto come nel quadro storico; la sua anima non la conosciamo che in parte e per quel che ce ne rivela il suò pianto. Essa ama Curiazio e ne lamenta la morte dinanzi al fratello che l'uccide; ma l'impressione che noi riceviamo è per riflesso della ferocia d'Orazio più che pel sentimento vivissimo di pietà ch'ella ci desti. Ha belle espressioni di dolore dinanzi alla cerulea veste intessuta d'oro del marito, ma esse sono pura decorazione, non delineano la situazione tragica con forza. Le figure di

poi motivare quelle azioni registrate nella storia. A Coriolano, ad esempio, conferisce figura violenta e brutale con eloquenza impetuosa. Di chi la colpa se con tutto ciò quell'eroe ci piace di più dei severi personaggi dell'Aretino? Noi ammiriamo quell'anima nuova che il genio crea da elementi storici.

Spurio, della nutrice, dell'ancilla sono comuni o rivelano l'influsso dei tragici del tempo sull'ingegno pur così libero del poeta. Nell'*Orazia* c'è di vecchio una voce che viene dall'alto e che ricorda tanti mezzucci consimili di tragedie cinquecentesche; così pure il non avere adottato la divisione degli atti in iscene. Di nuovo c'è l'avere chiamato il popolo nel giudicare Orazio. Il popolo rappresenta la volontà collettiva dei Romani ed è distinto dal coro. Qualsiasi altro scrittore ne avrebbe affidata la parte al coro; l'Aretino distingue: il coro è di Virtù che senza entrare nell'azione ne fanno il commento alla fine di ogni atto: il Popolo è un personaggio che non esprime il giudizio multanime della folla, ma si circoscrive in limiti angusti senza assorgere a valore generale. Non ci trovo « il forte alito di Popolo e di Popolo Romano » di cui parla il Canello. Dello stile il Gaspary (1) dà giudizio ambiguo pur affermando essersi talvolta l'autore servito felicemente del paragone

(1) Op. cit., pag. 214.

con quella energica brevità che ammiriamo nello Shakespeare ». Nell'*Orazia* si trovano espressioni che preannunziano quasi il Marinismo nell'arte. L'Aretino vi usa immagini goffe ed eccessive; Publio viene in un luogo chiamato « degli affanni erario! »; e la nutrice parlando delle reliquie di Celia dice che avranno:

Per urna il mondo e per coperchio l'aria,
Per epigramma di perpetui inchiostri
Le terse lingue; ed i posteri in guisa
Di viatori andran narrando il caso (1)

Si incomincia già a perdere il senso della misura; e l'esagerazione prende il sopravvento. Lo stile ha però efficacia e colorito, ed i versi che dice l'ancella vedendo il velo di Celia hanno bel movimento lirico:

O velo dolce, o velo caro, o velo
Felice allora, che in leggiadra foggia
Rivolgevi quei biondi e bei capegli,
Quei crini d'oro, quelle vaghe trecce
Che in sè raccolte, e in lor grazia sparte
Arricchivan di sé le spalle e il petto
Della mia Celia...

Così pure si potrebbe dichiarare un bel brano di poesia la descrizione che T. Ta-

(1) Atto IV, scena ultima.

zio fa del duello dei sei guerrieri, se non ci fossero immagini tolte da Livio e se non avesse andamento più epico che drammatico. Di similitudini efficaci e giuste non trovo che due, l'una di Publio che paragona il figlio eretto in mezzo alle turbe come uno scoglio tra l'imperversare dell'onde; l'altra, anche di Publio, in cui parlando della gioventù dice che nell'esser suo

un caval fiero sembra
Dai legami disciolto in un bel prato,
Che in sè ritroso la giumenta vista
Nei campi aperti, alza su i crini folti,
Le nari allarga e la bocca disserra
Fremita, ringe, calcitra, vaneggia.
Poi dopo alcuni salti e forti e destri
Mosso il gagliardo e furioso corso,
Nè precipizio u' traboccar si possa
Nè tronco dove dar di petto debbia
Nè sasso o altro ivi in suo danno guarda etc.

In questa immagine ed in un'altra che che vien subito dopo ed in cui si paragona la gioventù ad una sfrenata volontade ardente senza fine e senza misura è grande evidenza e precisione: ma in sostanza sono le similitudini ch'erano nello spirito di tutti i poeti d'allora e che, uscite dai poemi eroici, dilagavano negli altri

campi letterarii: nè so vederci l'energica brevità Shakesperiana di cui parla il Gaspary. L'endecasillabo è trattato con varietà e con maestria: sotto l'influsso della passione si colorisce; è quasi sempre rotto da cesure che gli tolgono la monotonìa di quelli del Giraldi e del Trissino, conferendogli certa brusca andatura che non dispiace. Pietro Aretino non eccedette nel tragico come quasi sempre trasmodò da comico nel basso e nel plebeo: sceneggiò un racconto Romano classicamente e con gran cura: il suo ingegno vivace v'impresse forza e colore.

Per conchiudere dirò che nell'*Orazia* ci sono due Aretini. Nel Prologo è ancora il cortigiano, che, al dir del Foscolo, morde il pane e la mano, il cortigiano che esalta le virtù di Paolo III cui dedica la tragedia, accomunando nelle lodi amici e nemici, Ercole d'Este e Ferrante Gonzaga, Carlo V e Francesco I e Pier Luigi Farnese, suoi protettori e a tempo opportuno bersaglio delle sue sferzate.

È l'Aretino che tutti conosciamo, e che ci prende pel braccio e ci presenta ad un altro

Aretino travestito, grave, solenne, col coturno e con l'elmo; che non dice più male, nè sollecita insolentemente favori, che parla di virtù come un santo e ch'è pieno di contegno come un frate cappuccino; insomma un uomo che noi non conosciamo più e che, a dir vero, ci spiace di ritrovare sotto quelle spoglie.

Nel corso del presente studio, parlando della *Didone* d'Alessandro de' Pazzi Medici ne stabilii un paragone con quelle del Giraldi e del Dolce osservando come quest'ultimo aveva del magnifico episodio Vergiliano fatto una tragedia priva di simmetria con aggiunte inutili e cambiamenti deplorevoli.

Tutte le sue tragedie a titoli greci non sono che traduzioni d'Euripide e di Seneca, traduzioni come poteva effettuarle uno scrittore che avendo scarsissima conoscenza di greco, usava versioni latine, non solo; ma che spingeva la poca coscienza artistica al punto da allungare, credendo certo di conseguirne maggiore effetto, i sentimenti dei personaggi d'Euripide. Strana ingenuità cotesta che metteva al fianco del sommo

greco la figura pedante di questo correttore di stampe nell'officina di Gabriel Giolito dei Ferrari in Venezia (1).

« Egli, dice il Gaspary, fu uno di quei poligrafi che in si gran numero produsse quel tempo, e non v'ebbe quasi ramo della letteratura nel quale egli non si provasse, dovunque con la stessa mediocrità. » Ciò che mancava onninamente ai letterati del cinque e seicento era quella ritenutezza nel comporre che Pietro Aretino in una bella lettera a Sperone Speroni dichiarava possedere. (2)

L' Ecuba, *la Giocasta*, *la Medea*, *l' Ifigenia*, *il Tieste* e *le Troiane* sono il frutto

(1) In un sonetto posto dopo la *Marianna* edita appunto dal Giolito nel 1545, il Dolce elogiando il solerte editore si accomuna quasi con lui dicendo che:

l'alta industria e i *sudor nostri*
Giovano a mille peregrini ingegni
Con l'opra delle stampe e degli inchiostri.

(2) « La paura che io ho nel fatto dello scrivere mi toglie in modo la penna in mano, tosto che la piglio per esercitarla in qualche opera, che la carta e lo inchiostro mi recano più schifezza nell'ingegno che il vino e la bevanda non mettono nel gusto di quell'infermo: e di questo, e tutto nasce dal giudizio datomi dalla natura, non perchè io dia menda alle cose altrui; ma conciosiachè moderi con esso le mie. »

miserabile di cotesto difetto. Non in tutte, giova notare, si perde il colore del modello, chè nell'*Ecuba* e nell'*Ifigenia*, salvo i soliti ampliamenti, è conservata parte della grande efficacia Euripidesca: ma in tutte manca l'energica concisione dell'espressione tragica, che non si ritrova nel giro della frase dichiarativa del Dolce; e quel senso soave di poesia che avvolge come in una trama d'oro le persone dei drammi del Greco e che s'eleva e si distende con vibrazioni liriche nel canto corale, sfuma nella torpida vacuità del verso di ser Ludovico, il quale per non venir meno all'uso di ripartire la tragedia in cinque atti, spezza e riduce l'episodio greco in quei punti in cui logicamente l'azione dovrebbe continuare ininterrotta: ed i segmenti di per sè troppo brevi ampia e diluisce senza misura e con veruna coscienza artistica.

E veniamo alla *Marianna*. C'è un po' di tutto: c'è del Giraldi, del Trissino, del Rucellai: c'è insomma il correttore di stampe la cui arte subiva l'influenza del mestiere, un accozzo di elementi desunti qua e là e incollati con acconciatura po-

sticcia intorno ad un soggetto derivato anch'esso dalle *Antiquitates* di Giuseppe. Vi sono due Prologhi. Nel primo la Tragedia in persona espone i criteri artistici con cui l'autore la presenta al pubblico: criteri che risentono delle guerriglie accademiche dei letterati che tutti intenti a dichiarare dei passi controversi d'Aristotile, riponevano appunto il pregio d'una tragedia nel comporla secondo i canoni da esso stabiliti, pur affettandone indipendenza. Il Giraldi nei suoi *Ragionamenti estetici* aveva discusso sottilmente sull' interpretazione da dare ad una frase Aristotelica circa la morte palese o no in sulla scena, e s'era dichiarato per l'affermativa. Il Dolce non è di questo avviso, e fa dire alla Tragedia:

Nè però mi ricordo unqua fra i Greci
Nè fra i Latin ch' alcun dei miei seguaci
Consentisse, ch'innanzi ai riguardanti
Omicidio d'altrui si commettesse.

Il Dolce concordava bensì col Cinthio nell' interpretazione da dare al passo controverso, però non era dell'opinione d'Aristotile e se ne scusava dicendo che quegli

Sebbene fu Filosofo di tanto
Sonoro grido egli non fu Poeta,

qualità che Messer Ludovico stimava di possedere!

La *Marianna* ebbe successo tale che, come il poeta stesso ne scrive nella dedica che ne fa al signor Antonio Molino, la prima recita fu turbata dalla folla ch'era accorsa al Palazzo dell' Ecccellentissimo Duca di Ferrara in Venezia. Un successo consimile a quello dell' *Orbecche* con cui ha comuni il brusco contrasto delle passioni e la strage finale oltre ad alcuni accessorii di membra tagliate e poste in vassoi d'argento da presentare come trofei. Alla maniera di Battista Giraldi, il Dolce concepì la sua tragedia come un' opera a tinte dense, in cui il terribile avesse campo libero e tenesse il luogo dell'arte rispetto all' impressione da suscitare. Dice la Tragedia nel primo Prologo:

Nè m'è accaduto il gir con troppa cura
Cercando l'arte: perchè da sè stesso
Il soggetto indurrà nei vostri petti
Quella pietà che muove i cuori umani.

L'arte infatti non spunta mai in mezzo alle chiacchiere dei cinque atti, neppure

in quei punti in cui, com'egli stesso dice, gli spettatori vedranno

> odio ed amore
> Disdegno e gelosia giostrar di pari
> Nel cuor d'Erode.

Nè giostra, nè tenzone; ma una tresca di mosse goffe ed improvvise, triste parodia di lotte intime, non comprese, non descritte.

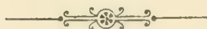
Il re Erode chiamato da Ottavio vincitore di Marc'Antonio al *redde rationem*, ha disposto che s'egli non tornasse, perchè trattenuto prigione o anche condannato a morte, Marianna sua moglie fosse uccisa da tal Soemo cui ha lasciato tale incarico. Sennonchè Soemo ch'è fedele per quanto onesto svela alla regina il triste disegno d'Erode; ed essa al ritorno di costui lungi dal dimostrarsi lieta e cortese, si chiude in una severità che tradisce il risentimento. Il re se ne stizza e volendo ad ogni costo saperne la ragione, trova un coppiere che gli narra una storiella d'avvelenamenti concertati da Marianna e di cui egli doveva essere l'esecutore. Chiamata la regina a confronto col menzognero, nega recisamente la trama perversa; ed il coppiere alle pres-

santi interrogazioni del re dichiara che ad istigazione di Solome, sorella di Herode, aveva inventata l'accusa. Ma il re viene a sapere che causa dello sdegno della regina era la rivelazione di Soemo e, sospettoso com'è, concepisce sentimenti di gelosia: fa uccidere Soemo in qualità di traditore e condanna a morte la moglie, la madre della moglie e i due figli, Alessandro e Aristobulo. La strage è narrata in tutti i minimi particolari dal nunzio ad Herode che piange pentendosi, troppo tardi, della crudele disposizione. Non mancano i tipi di una nutrice che impetra mercè per la figlioccia e d'un consigliere che crede por riparo ai tristi avvenimenti con la sua logica rigorosa. Questo racconto che, se ne togli qualche accessorio di nessuna importanza, si riduce ad un motivo semplice e senza viluppi, viene tirato per cinque atti mercè i soliti mezzi, discussioni, consigli, piagnistei che non hanno mai fine. A tal proposito noterò come in quasi tutte le tragedie del cinquecento mancano quei fatti che confluiscono verso l'azione centrale, quegli avvenimenti che per separata via ad essa si rannodano formando

altrettanti piccoli quadri tragici, incidenti che col presentare nuovi personaggi ampliano la tela conferendole aspetto multiforme eppure omogeneo, armonico in tutte le parti. Non v'è vero intreccio, cioè quello che mostra quasi d'essere condotto da una combinazione sapiente che in ultimo avvia l'azione verso uno sviluppo tragico o no; ma un aggrovigliamento di motivi che fan groppo ed hanno alle volte bisogno d'un intervento superiore che li svolga.

Marianna è la solita donna esercitata dal dolore e dalla sventura che piega la testa paziente sotto la crudeltà che domina. Ha qualche impeto di rivolta, ma presto assopito dalla indifferenza del poeta che non sapeva agitare lotte intime. Herode è il tiranno crudele, che decreta uccisioni ed impiccagioni con grande ferocia e con altrettanta freddezza: per giunta, è ambiguo. Perchè odia Marianna? Perchè un solo sospetto che gl' induce nell'animo la sorella Solome lo spinge ad ordinare la strage dei suoi? Perchè il suo pentimento è così improvviso? Non si sa: ma quel che si vede molto bene è che il Dolce tratta le passioni

con rozzezza; quel che manca è l'arte. Nella Marianna c'è dentro del Giraldi senza le audacie innovatrici: i cori rientrano persino a dialogare con i personaggi. Lo stile è molto comune, ed il verso fiacco e scolorito stanca nella sua monotonia, azione, personaggi, spettatori e lettori.





Le tragedie di Luigi Groto
detto il Cieco d'Adria

L' imitazione giraldesca che abbiamo ritrovata nella *Marianna* del Dolce si nota ancora di più nelle tragedie di Luigi Groto. Questi fu uno sventurato: nel Prologo della *Dalida*, sua prima tragedia, si dilunga con certa voluttà dolorosa a far l'elenco dei suoi mali: la natura lo privò della luce, poi gli tolse il padre, poi la madre; ridotto nella più cupa solitudine, sfuggito per giunta dalle donne verso le quali dimostra il più caldo entusiasmo, ha chiesto al suo intelletto di riempirgli il vuoto dell'esistenza creando lavori che fossero altrettanti compagni al

poeta derelitto. E nelle sue creazioni davvero ritrovava delle figlie da custodire con gelosia e da educare senza fasto e con semplicità. Nella dedica che egli fa alla cavaliera Alessandra Volta della sua *Dalida* così ne parla: « io stesso la generai, io medesimo la partorii ed io proprio la mi allevai in tal modo che non volli anzi non potei mandarla ornata di gemme, di perle, d'oro e d'ariento, d'ostro e di seta, abiti dicevoli alle Rosimonde, alle Canaci ed alle Didoni; ma (come sosteneva il mio grado) cercai ricovrirla di un semplicisdrappo di lino. Mai non le detti libertà di porgere il guardo fuori della finestra, di trarre il passo fuori della porta, di mettersi biondo sopra le chiome e liscio sopra la faccia, ma ritenendola sempre in camera meco ed ordinandole che ogni artifizio schifando, se ne stesse contenta del suo nativo colore: e appena le concedeva licenza di lavarsi il viso con l'acqua pura, pur mo' recata dal fiume ».

Quanta delicatezza, e che mal dissimulato rammarico parlando delle *Rosmunde*, delle *Canaci*, delle *Didoni* come degne di

ornamenti quali egli aveva voluto tener lontano dalla sua *Dalida*. È un bel brano di prosa tersa e gentile e ci dispiace quasi d'interrompere la tenerezza del poeta, apportando della sua creatura giudizio un po' diverso da quello che il povero cieco ne pensava. Non la rivestì d'oro, d'ariento, d'ostro e di seta; ma quale strascico di decorazioni non le appiccò alla veste, involgendola di panni pesanti ed opprimendola, la povera figliuola, di decorazioni che le dovettero arrecare più travaglio della sua stessa barbara morte!

Egli la compose molto presto, da giovinetto, e vi ritornò su allorchè potè farle mettere la testa fuori della finestra: ma il rimaneggiamento le tolse ben poco di quella crosta onde il tempo e l'uso comune l'avevano sopraccarica, irrigidendola in una forma barocca e senza proporzioni. Tutti i difetti che abbiamo notato nelle altre tragedie si estendono a quelle del Groto; però bisogna caricarne le tinte ed esagerarne la gravità. La sua tragedia come tipo non si discosta dai modelli del tempo; ma ha proporzioni così lunghe che

non se ne viene mai a capo, discorrendo il poeta in mille particolari inutili che impinguano una scena, un atto, ed infine tutta l'opera in modo da farne un insieme grottesco, mostruoso. Nella *Dalida* si riconosce la mano inesperta del giovinetto che nell' imitare andava facilmente all'eccesso. Il soggetto è ben povera cosa: vi si notano i soliti motivi di gelosia, di tradimenti che guidano il filo principale dell'azione e che danno alle tragedie del cinquecento carattere così continuo d'uniformità.

Il Re di Battria, vicino a morte, dà la reggenza a Moleonte, suo fratello, essendo Candaule, suo figlio, immaturo al regno. Ma questi, fatta lega col Re d'India, assale lo zio, gli toglie il regno e la vita. Moleonte aveva una figlia cui per tutelare da ogni futura rovina aveva custodita segretamente in un palazzo nascosto tra le selve, dandole per compagnia una eletta schiera di damigelle. Cacciando, un giorno Candaule vi perviene, forza l' entrata e sorprende Dalida della cui beltà è colpito immediatamente. Si giace con lei, nascondendole il suo nome, e disegna di tôrla in

moglie. Ma Berenice sua vera consorte, a cui un segretario che per lei arde d'amore ha rivelato la tresca, promette di darsi a costui se le condurrà Dalida e i due figli. Con la strage di costoro termina la tragedia.

L'imitazione dei tragici della seconda metà del secolo XVI si era ridotta al Giraldi e più specialmente alla sua *Orbecche* che inaugurò l'èra dell'orrido nelle tragedie. Tutte le uccisioni mostruose ed eccessive che ritroviamo nelle catastrofi derivano in linea diretta da quel lavoro del Cintio che fu molto tempo il modello stabile e favorito. Nella *Dalida* più che mai si nota l'influenza Giraldesca: ma quel che nel Ferrarese era difetto dovuto ad una concezione sbagliata del fine della tragedia, nel Groto e negli altri diventa errore capitale dovuto all'ampliamento di quei difetti che essi scambiano per qualità artistiche di prim'ordine. Così nel primo atto dell'*Orbecche* s'ha l'ombra di Selina che con Aletto e con le Furie congiura a danno del Re Sulmo e della sua casa: nella *Dalida* l'ombra di Moleonte, la

Morte in persona e la Gelosia dialogano a lungo; è una vera tregenda di forme incorporee che tolgono alla tragedia ogni naturalezza, perchè gli avvenimenti luttuosi si svolgono non per forza della necessità ma per l'influenza malvagia che queste ombre spirano sugli avvenimenti. Esse infatti entrano direttamente nell'azione e attizzando il fuoco della gelosia istigano al delitto. Nei personaggi nessun elemento nuovo; sono tirati innanzi con tal prolissità che stanca e stupisce il lettore. Berenice ha carattere deciso: odia il marito perchè costui le ha sostituito nell'amore Dalida e si dà in braccio ad un lascivo segretario per effettuare la sua vendetta. Il tipo di questo segretario che, gettando una buona volta la maschera del rispetto forzato, alza gli sguardi audaci fin sulla sua regina, ha del nuovo: egli mostra la sua passione con parole acconce sebbene enfatiche e dà il motivo ad una scena che ha del tragico allorchè uscendo dalla camera della regina dà sfogo all'émpito della gioia con espressioni insensate che Candaule, non visto, commenta in

tutt'altro senso, preparandogli la morte (atto III, scena VII).

Vi si trova una buona descrizione della Gelosia che la Morte rappresenta con gli occhi lagrimosi e ardenti, col viso smorto,

Il pie' dubbioso e vario, il corpo magro

e con un tremito che le batte i denti ed il petto (atto 1.°)

Così pure nell'ultimo atto la morte di Berenice per veleno è piena di evidenza e vi si riscontrano dei contrassegni precisi che sembrano desunti dal vero. Il racconto della strage è lunghissimo, l'orrido vi gavazza: le torture più raffinate, le morti più nuove procurate lungamente per rendere il martirio più doloroso mutano i personaggi in selvaggi bramosi di sangue. Sennonchè nella *Dalida* si sente vibrare tra tanta monotona vacuità, qualche nota di passione; vi traspare lo sforzo del poeta di dar forma ai sentimenti anche con mezzi mostruosi e barocchi.

Nell'altra tragedia del Groto, l'*Hadriana*, composta nel 1572, i difetti esterni si trovano in aumento, lungaggini, giuocherelli

di parole, antitesi, interrogazioni frequenti, abuso d'immagini; ma nel descrivere le passioni e nel concepimento dei personaggi si va tant'oltre che l'opera acquista un certo valore tragico e un colore particolare che la differenzia dalle altre. Il Gaspary ne parla in fretta limitandosi ad osservare che il Groto attinse dal Bandello (II, 9) ed aggingendo che non si deve pensare ad un paragone con lo Shakespeare. Ma è evidente che non si può avventare così un giudizio senza premettere la questione delle fonti d'onde probabilmente attinsero il Groto e lo Shakespeare e senza esaminare la tragedia in parola. Studi profondi sono stati fatti in proposito specialmente da Giuseppe Chiarini e da altri; ma dopo aver letto le splendide osservazioni critiche onde fu coronata la *Giulietta* e *Romeo*, ed ammirato le ricerche sapienti che varî scrittori impresero a fare sull'argomento, resta in fondo alla mente un chissà ch'è bene chiarire specie quando si ha il destro di farlo. Quel che è chiarissimo, nella questione molto dibattuta, è che i novellatori italiani del secolo XV e XVI furono i primi a trat-

tare la favola di Giulietta in quel dato modo che poi ripresero il Groto ed il tragico inglese. E giova avvertire che l'amore così singolare degli amanti veronesi non ha precedenti negli amori di Piramo e Tisbe o d'Ero e Leandro o d'altri consimili: diversi sono gli spiriti onde fu animata la favola dai novellieri italiani, favola dentro cui si sente un forte alito di vita cavalleresca tutta italiana senza importazioni ed acconciature. Il creatore di quella storia d'amore fu Luigi da Porto (n. in Vicenza il 1485, m. ivi il 1529). Qualche critico, tra cui il Todeschini, nega che il da Porto abbia attinto dalla novella di Masuccio Salernitano che anche un amore con assopimenti a base di polveri meravigliose aveva trattato. Ma sebbene la novella del Vicentino abbia un colore del tutto diverso, avendo egli per primo saputo circoscrivere il racconto in un quadro tutto avventure, mettendo la scena a Verona e chiamando i Montecchi e i Cappelletti a contendere tra loro per inimicizia di parte, ed arricchendo quell'amore di particolari così nuovi e così poetici, pure qualche motivo ha desunto da

Masuccio, qualche motivo che ne stabilisce inconfutabilmente la derivazione. Questo tema da novella adunque, così compiutamente svolto dall'arte efficace del da Porto, si trova nel 1553 versificato e messo in un poema da tal Clizia sotto di cui si cela il nome di Gherardo Bolderi: e il Bandello riprendendo lo stesso soggetto e conducendolo pedissequamente sulle orme del da Porto, dichiara nella dedica al Fracastoro che tal racconto egli intese da Matteo Bolderi. Ma tal dichiarazione ha dell'ingenuo: egli conosceva la novella del da Porto e la ripetè per filo e per segno nella sua di *Giulietta* e *Romeo*, talvolta con le stesse parole e mettendovi di suo qualche elemento che poi ci darà campo di vedere come lo Shakespeare attingesse o direttamente o indirettamente dalla sua novella più che da quella del da Porto. La quale prima del 1554 (anno in cui il Bandello scrisse la sua) era uscita quattro volte per le stampe.

Quali sono le differenze tra le due novelle?

Il tipo di Marcuccio nel Bandello è più

sviluppato che non nel da Porto. Questi lo descrive così: « era dall'altro canto di lei (di Giulietta) un nobile giovane, tal Marcuccio Guertio nominato; il quale per natura, così il luglio come il gennaio, le mani sempre freddissime avea. » Ed il Bandello: « restava Giulietta in mezzo a Romeo e ad uno chiamato Marcuccio il guercio, ch'era uomo di corte molto piacevole, e generalmente molto ben visto per i suoi motti festevoli e per le piacevolezze ch'egli sapeva fare: perciocchè sempre aveva alcuna novelluccia per le mani da far ridere la brigata, e troppo volentieri senza danno di nessuno si sollazzava. Aveva costui sempre, il verno e la estate e da tutti i tempi le mani viè più che fredde ecc. » È evidentissimo che il tipo di Mercutio dello Shakespeare è tolto da questo Marcuccio della novella Bandelliana.

Ancora. Nelle favole del da Porto non si sa in qual modo Giulietta sappia che Romeo è dei Montecchi e suo nemico: mentre nel Bandello, terminata la festa notturna, mentre i convitati partivano, « Giulietta bramosa di sapere chi fosse il gio-

vine, in preda di cui già sentiva essere tutta, chiamata una sua vecchia che nutrita l'aveva, entrò in una camera, e fattasi alla finestra, che per la strada da molti accesi torchi era fatta chiara, cominciò a domandarle chi fosse il tale che così fatto abito aveva, e chi quello che la spada aveva in mano, e chi quell'altro: ed anco le richiese chi fosse il bel giovine che la maschera teneva in mano. La buona vecchia, che quasi tutti conosceva, le nominava questi e quelli: ed ottimamente conosciuto Romeo le disse chi fosse. Al cognome del Montecchi rimase mezzo stordita la giovane, disperando di poter ottenere per sposo il suo Romeo per la nimichevole gara ch'era tra le due famiglie. »

Ricordate la scena 5ª del primo atto della *Giulietta e Romeo*? Ebbene è identica.

GIULIETTA - Appressatevi, nutrice. Ditemi chi è quel cavaliere.

NUTRICE - Il figlio ed erede del vecchio Tiberio.

GIULIETTA - E quegli che esce ora?

NUTRICE - Credo sia il giovine Petrucchio.

GIULIETTA - E l'altro che gli vien presso, e che non voleva dapprima danzare?

NUTRICE - Affè che nol conosco.

GIULIETTA - Oh! va a chieder del suo nome, e se egli è ammogliato credo che la tomba sarà il mio letto nuziale.

NUTRICE (*tornando*) - Il suo nome è Romeo, ed è dei Montecchi: l'unico figlio del vostro peggior nemico.

GIULIETTA - Il mio amore nacque dunque dal seno dell'odio .. etc.

Se non ci fossero altre varianti, e ce n'è qualcun'altra come ad esempio il rifiuto di Romeo di battersi con Tebaldo. che si trova nella novella del Bandello e che è riprodotto nella tragedia dell'inglese, le due suaccennate e capitali basterebbero a dimostrare che lo Shakespeare ebbe dinanzi la favola di messer Matteo (1).

Donde attinse il cieco d'Adria per la sua *Adriana?*

Dalla novella di L. da Porto: certa-

---

(1) Se a queste somiglianze si aggiunge il farneticamento che prima di bere l'acqua soporifera coglie Giulietta (nella novella del Bandello) a cui pare di veder Tebaldo tutto sanguinoso, e che si trova tale e quale nella *Giulietta e Romeo* si conchiude che non altri che il Bandello ebbe presente lo Shakespeare.

mente (1). Ciò si ricava da un esame attento e minuzioso della tragedia del Groto con le novelle del da Porto e del Bandello; e siccome queste due somigliano in modo mirabile (per non dir deplorevole), bisogna tenere conto delle più leggiere varianti per poter stabilire la fonte dell'*Adriana*. Vediamo.

Nel quarto atto dell'*Adriana* un messo descrivendo la morte di lei dice che essa

a la nutrice impose
Che le recasse un vaso d'acqua fresca,
Per mitigar la sua fervida sete
Pria che al sonno vicin si desse in preda:

e ricevuta dalla nutrice l'acqua desiderata e messasi nel letto fu udita dire queste parole:

Poi favellò: (s'io posso) mal mio grado,
Padre non mi darete oggi marito:

Dice il da Porto: la notte vicino alle quattro ore chiamata una sua fante, che seco

---

(1) Lo afferma anche la Mary Scott nel secondo volume dell'op. cit., laddove dice: « the italian tragedy on the same subject, Luigi Groto's Hadriana, is dramatically true in following Da Porto's Novella »: pag. 119.

allevata s' era, e che quasi come sorella teneva, fattasi dare una coppa d' acqua fredda, dicendo che per gli cibi della sera avanti sete sostenea, e postole dentro la virtuosissima polvere, tutta la si bebbe. E dappoi in presenza della fante, e di una sua zia che con essa lei svegliata s'era disse « mio padre per certo contra mio volere non mi darà marito, s' io potrò ». La derivazione adunque è chiarissima tanto più che nella novella del Bandello tali accessorii non si trovano.

Nel quinto atto v' è un altro indizio. Svegliandosi Adriana dal sopore e sentendosi in braccio ad un uomo, crede sia il mago che abbia voluto farle violenza e dice :

Ahi lassa, dove sono ? e chi mi stringe?
Quest'è Mago la fe'? Così secura
Mi condurrete al mio Latin e intatta?

Ed il da Porto: « e credendo che questo frate Lorenzo fusse gridò: a questo modo frate serbate la fede a Romeo? *a questo modo mi condurrete sicura?* » Le quali ultime parole rivelano sicuramente l'influenza della novella del da Porto sul-

l'*Adriana* laddove nel Bandello non ci sono: « Ahi padre Lorenzo, è questa la fede che Romeo aveva in voi? » Piccoli indizii ma oh quanto rivelatori!

E ce n'è qualcun altro. Dice Adriana a Latino:

Ma quale errore, o qual furor v'indusse
Ad assidervi qui? non vi bastava
Saper per nostre lettere com'io
Per involarmi al nuovo odiato sposo
Dagli ostinati miei feri parenti,
Doveva fingermi morta col soccorso
Del mago etc.

E il da Porto: « qual sciocchezza vi fece qua entro e con tanto pericolo entrare? non vi bastava per le mie lettere avere inteso com'io con l'aiuto di frate Lorenzo fingere morta mi doveva e che di breve sarei stata con voi? » Tutto ciò non è nel Bandello.

Il cieco d'Adria tenne adunque dinanzi la novella del Vicentino nella composizione dell'*Adriana*. Ma ahimè quali infelici ampliamenti non vi apportò snaturando quel bel quadro medievale denso di amore e di pietà, e diluendo con le tristi risorse della sua arte quella concisione che del lavoro del da Porto fa un mo-

dello perfetto! Il racconto è staccato dal quadro medievale e respinto nel mondo Romano: la rivalità non è tra due famiglie ma tra due Re, del Lazio e di Adria l'antica, dove il poeta mette la scena. Nel primo atto Adriana racconta alla nutrice l'improvviso amore onde tutta arde per Latino, figlio del Re nemico, che da una torre della città vide tutto avvolto nelle armi in sembianza di Marte.

Era Amor nell'esercito e fu il primo
A dar solo l'assalto alla cittade.
Mi saettò da lungi ancorchè cieco
E la più alta parte della rocca
Prese quel giorno a colpi di saette.

Ella lo rivide poi da sola nel suo giardino, di notte, e, salvo l'onore, egli fu in tutto padrone di lei e della sua anima. Ma scoppia la tempesta. Un messo giunge descrivendo la battaglia tra i due eserciti e narra che un guerriero tutto chiuso nelle armi, fattosi in mezzo ai combattenti aveva sfidato singolarmente il principe Latino che lo aveva ferito a morte. Prima di morire, il cavaliere, ch'è figlio del Re Hatrio e fratello di Adriana raccomanda ai suoi di vendicarlo. La descrizione della

morte del giovane è bella e v'è un'immagine che il Manzoni riprese sapientemente e indipendentemente certo nel suo Romanzo:

Intanto morte andava scolorando
Il già sì bello e colorito viso
E il colore e il calor venian mancando.
Come purpureo fior che il curvo aratro
Abbia passando tronco il qual perduto
Le sue vaghezze e il bel colore smorto
Alfin venendo meno
Cade alla terra in seno.

I particolari di quest'uccisione si allontanano da quelli della novella del da Porto, dove è il cugino di Giulietta ch'è ucciso da Romeo, non il fratello. In tutto il resto, salvo l'ambiente mutato, e qualche accessorio enormemente allungato, l'azione della tragedia del cieco d'Adria è in tutto simile alla fonte. Pervenuti a tal punto, la domanda che ci viene spontanea alle labbra è questa: conobbe lo Shakespeare la tragedia del Groto? Il Withe lo negò recisamente; il Chiarini (1) pur trovando molto contestabili le imitazioni Shakespeariane, non esclude che il tragico

(1) *Romeo e Giulietta* in N. Antol. Serie III, Vol. X. 1887.

inglese abbia potuto conoscere l'*Adriana*. Vittorio Turri (1) di Adria stabilisce dei paragoni impossibili e per la carità del natio luogo dice delle cose molto ingiuste che a buon dritto il Chiarini gli rimprovera. Francesco Bocchi (2) trova che il dramma inglese ripete *ad literam* parecchi pensieri del Groto il quale in più luoghi l'avanza d'effetto!...

Giuseppe Cooper Walcher (3) e il Klein (4) giudicano il poeta elevandolo alle stelle. Ma queste sono esagerazioni dovute all'entusiasmo per aver ritrovato un presunto predecessore del genio inglese.

E ci domanderemo: ci sono elementi di somiglianza tali nell'*Adriana* del Groto da indurre la certezza che lo Shakespeare l'abbia avuta presente? No.

Essi dedussero da due fonti similissime: il Groto alterò il quadro della novella del

(1) Domenica letteraria, 1882.

(2) Incaricato dal municipio d'Adria di fare uno studio sul tempo, la vita e le opere di Groto non che l'orazione laudativa da declamarsi all'inaugurazione del monumento.

(3) Memoria storica della letteratura italiana.

(4) Geschichte des italienischen dramas von L. Klein: Zveiter Band: Leipzig I. O. Weigel 1874.

da Porto. lo Shakespeare conservò mirabilmente quello del Bandello. In ciò non c'è somiglianza; che meraviglia se qualche situazione scenica porti elementi identici in due lavori che avevano dinanzi due lavori uguali? Le novelle dei due poeti italiani erano così precise ed avevano così curati i particolari che non poteva non essere che due tragedie che da esse derivavano portassero qualcosa di comune E di comune nelle due composizioni drammatiche ci sono le grandi linee schematiche dell'azione quali appaiono nelle novelle senza veruno dei particolari che ciascuno dedusse liberamente ed ampliò a suo piacimento. Una scena dell'*Adriana* che più ha somiglianza anche nei motivi poetici con una scena della *Giulietta e Romeo* è quella in cui Latino va a prender commiato dalla sua consorte prima di partire. Latino affretta la sua partenza con queste parole:

Lo star qui non ci giova
Ad altro omai che a pungere la piaga
E l'un l'altro invitarci al duolo e al pianto;
E (s'io non erro) è presso il far del giorno.
Udite il rosignuol che con noi desto

Con noi geme fra i spini: e la rugiada
Col pianto nostro bagna l'erbe. Ahi lasso
Rivolgete la faccia all'Oriente.
Ecco incomincia a spuntar l'alba fuori
Portando un altro sol sopra la terra.

Anche Giulietta teme il sopravvenire dell'alba e ascolta con trepida angoscia il canto dell'allodola nunzia della luce; « già vuoi lasciarmi? Il giorno è ben lungi; fu la voce del rosignolo, non dell' allodola, che ti ferì e che per tutta la notte canta su quel melagrano. Credimelo, amor mio, fu il rosignolo ».

Questo è un motivo che più somiglia, ma chi potrebbe sicuramente affermare che lo Shakespeare tolse quest'imagine poetica dal Groto quando in una situazione simile, di due amanti cioè che temono il chiarore dell'alba, era così facile trovare il tema dell'usignolo che spande le sue note nelle ombre notturne? Non sasebbe un far torto alla grandissima arte dell' inglese che circonfonde d'una aureola di dolce poesia le teste pensose dei due amanti, con l'abbassarlo a mendicare una immagine dal Groto, lui che avvolse intorno ai suoi tipi d' innamorati ricami fi-

nissimi intessuti di parole soavi così vibranti di commozione?

Nient'altro saprei ritrovare di simile nell'*Adriana* salvo il mezzo con cui questa si uccide: nelle due novelle Giulietta moriva in un modo molto singolare; aspirava con forza il fiato e poi tutto d'un colpo si lasciava cadere estinta.

Il cieco d'Adria mette nelle mani d'Adriana una spilla che aveva dissimulata nella veste; lo Shakespeare nelle mani di Giulietta un pugnale. Dica ogni uomo di buon senso se ciò costituisce una prova dell'influenza dell'*Adriana* sulla *Giulietta e Romeo!* È persino contestato se l'Inglese conoscesse direttamente la novella del Bandello; e la Mary Scott che di letteratura italiana ha qualche conoscenza ma che conosce invece molto bene quella del suo paese si lascia cader dalla penna tali parole: « Broke states that he had seen « the same argument lately set forth on the stage »: this first Romeo and Juliet, acted before 1562, must be therefore the first English tragedy on a subject taken directly or indirectly from an Italian novel ».

Shakespere's Romeo and Juliet *is found ed on Broke's paraphrase*, although it is not improbable that he may have seen the lost early play. It was Broke's poem that mislead Shakespere in omitting the pathetic incident of Juliet's coming out of her trance before the death of Romeo. This is te only circumstance that Luigi da Porto added to Masuccio's tale, and if Shakespere had known of it his dramatic instinct must have seized upon it at once to heighten the tragical effect of the parting of the lovers. »

Sennonchè io credo che lo Shakespeare abbia conosciuto direttamente il Bandello di cui riprende il colorito cavalléresco e in certi punti lo spirito della frase ed abbia conosciuto insieme il poema del Broke.

Figurarsi se avrebbe impreso ad imitare il Groto!

Egli sa mettere la storia di quegli amanti in un quadro tutto medioevale e italiano, ricco di motivi romantici: il racconto di Giulietta e Romeo è un quadro in un quadro: per virtù di genio è stato fissato definitivamente sur un fondo che lo river-

bera d'un colorito giusto, che lo avviva, che lo toglie da quella vita errabonda onde era stato trascinato di novella in novella con travestimenti, alterazioni che lo rendono a volte irriconoscibile.

Qual merito ha la tragedia del Groto?

Ha un merito se si considera che egli per primo comprese che la novella del da Porto poteva dar materia ad una tragedia, sebbene il trarre argomento dalle novelle per comporre tragedie abbiamo visto essere comune usanza nel cinquecento: ha un demerito perchè dette una forte inverniciatura classica a quel quadro romantico. E pensare che ci voleva così poco a togliere di peso l'argomento e portarlo intatto nell'organismo scenico dove per virtù innata avrebbe potuto davvero illuminare il dramma d'una luce nuova. Così com'è l'*Adriana*, per la virtù della fonte, anche sotto la pesante acconciatura classica ha in sè tanto sapore romantico, quanto non se ne trova in verun'altra tragedia, se ne accettui il *Torrismondo*. Il cieco d'Adria sprona la sua arte riluttante a trovare immagini peregrine, e laddove non

usa linguaggio lavorato ad antitesi e a giuochi di parole, consegue precisione ed efficacia. Oltre il brano sopra notato in cui Latino parla come un cavaliere cui l'arte del trovatore non sia estranea, trovo una bella invocazione alla luna:

O luna, arresta la tua lampa e fammi
Grazia ch'io vegga anzi la morte mia
Colei che sul mio pianto ha quella forza
Che sovra l'onde hai tu dell'oceàno.

Nel resto si nota prolissità verbosa e sdolcinatura di frasi che non esprimono il commovimento intimo e che fanno rientrare il cieco d'Adria nella schiera dei retori declamatori onde fu frequente il classico secolo XVI.





Il Conte di Modena, il Torrismondo, La Merope.

E prima di parlare del Torrismondo che segna il punto più alto dell'ascesa della tragedia nel cinquecento, non voglio omettere di dar notizia del *Conte di Modena* d'Antonio Cavallerino che ha qualche cosa di nuovo non fosse altro per l'ambiente tutto italiano in cui si svolge l'azione. Non è una tragedia perchè l'argomento trovato più per elogiare la casa d'Este che per mettere in conflitto delle passioni non dà campo ad esse di svilupparsi: i personaggi si prestano a fare del tragico per giungere ad un fine altamente virtuoso, occasione al poeta di servo encomio.

Il soggetto somiglia un poco agli amori della moglie di Putifarre con il casto Giuseppe. Maria, moglie di Ottone venuto all'alma e famosissima città di Modena per riordinare lo stato, s'accende fieramente del Conte di Modena e cerca invano di trarlo alle sue voglie. Sdegnata, l'accusa al marito che lo condanna a morte. Ma Tarquinia, moglie del Conte, cui questi aveva rivelato la triste passione di Maria e il suo rifiuto, chiede giustizia dell'uccisione del marito al re Ottone: e per dimostrargli ch'essa dice il vero si applica una lama di ferro infuocato sul braccio restando illesa. Il re allora ordina che la moglie sia bruciata; ma essa, pentita già del trascorso si è data la morte: Ottone inesorabile vuol farne bruciare il cadavere. Ma la virtuosa Tarquinia si oppone a che si rechi quel postumo oltraggio ed è ricompensata dalla sua alta virtù con quattro castella di Toscana che Ugo d'Este le concede. Una donna dal coro in ultimo trova il modo di sciogliere un inno alla virtù, combinando un acrostico che dice: *Alfonso da Este duca.* É il primo esempio di tra-

gedia che si presti ad elogiare la giustizia ed il valore d'una famiglia ducale. Nel Groto già ne troviamo qualche accenno nella *Dalida* in cui un sapiente indiano parla lodevolmente di Alessandra Volta cui il poeta ha dedicato la tragedia. Ed anche in qualche altro; ma la lode s'era circoscritta nel Prologo senza far capolino nell'azione. L'esaltazione della casa d'Este era affidata a miglior tromba; e il Cavallerino nella dedica del suo *Conte di Modena* al duca Alfonso, dopo aver detto che le lodi della sua casa sembravano roche nella gola d'un cigno nonchè d'un uccello palustre, come con modestia si riconosce, sembra notarlo con rammarico laddove dice: « in una tragedia, poema breve rispetto all'epico, io non poteva allungarmi come ad altri è stato lecito di fare, ma in un sol canto del coro io dovevo restringere quelle lodi che a molti poeti dovevano dare troppo ampio soggetto ». Notevole ad ogni modo è l'azione che il Cavallerino svolge in Modena senza allontanarla in India, in Persia, in Grecia o anche in luoghi mitologici. Lungi dal darci il colore del tempo, lo

scopo di esaltare la famiglia Estense lo avvicinò nel concepire la sua tragedia ai nostri luoghi dove pareva tutti gli scrittori del cinquecento rifuggissero dal porre gli svolgimenti delle loro tragedie. Senza pensare, in vero, che i personaggi e i fatti del M. Evo feudale, come erano stati materia a liriche e a poemi, avrebbero potuto esserlo egregiamente anche di combinazioni tragiche, ove fosse nato un ingegno vigoroso che rompendo il cerchio convenzionale dell'imitazione di modelli di vecchia data, fosse penetrato con l'anima rievocatrice in quei tempi, rivelandocene l'altro lato non lirico non epico, ma il lato tragico di cui qualche grande frammento si ritrova nel poema Dantesco.

Nel *Conte di Modena* si notano i soliti difetti, con questo di più che il mezzo di soluzione o il *deus ex machina* è costituito questa volta da una lama infuocata. È un mezzo che ricorda quelli delle sacre rappresentazioni in cui principi e tiranni erano vinti dall'evidenza della fede coll'incolumità dei martiri sottoposti ai più fieri tormenti.

Ed osserviamo il *Torrismondo.*

Una prima redazione del *Re Torrismondo* risale al 1573 quando T. Tasso ancora fresco degli amori pastorali d'Aminta, nel pieno della sua giovinezza e non ancora tocco da frenesia, volgeva la mente a più grave soggetto. Per le notizie circa la composizione di questa tragedia, per le sue fonti, per i personaggi che prima o poi lo giudicarono, rimando del tutto al magnifico saggio critico che Giosuè Carducci prepose all'edizione curata da Angelo Solerti. (1) Rispetto ai criteri con cui il poeta la compose, al valore intrinseco d'essa, è dovere leggere lo studio acuto e diligente che ne fece il prof. F. d'Ovidio. (2) Io qui non farò ancora della critica, chè mi parrebbe un voler strigliare un po' troppo la veste a cotesto re Torrismondo; ma mi limiterò a porre questa tragedia nel quadro tragico del cinquecento osservando se rispetto alle altre segni un progresso o no, se subisca

(1) Opere minori in versi di T. T. a cura di A. Solerti. Vol. III. Bologna - Zanichelli, 1895.

(2) Due tragedie nel 500 in Saggi critici. Napoli - Morano, 1878.

l'influenza d'altri scrittori ed in che cosa, apportandone infine quel giudizio, come mi sono proposto per tutte le altre, più schietto e personale che sia possibile e da cui per l'indole di questo lavoro non potrei in nessun modo dispensarmi.

Si disse dal Maffei (1) che il *Re Galealto* abbia dei pregi che lo fanno eccellere sul *Re Torrismondo:* ed è vero; ma s'ingannerebbe chi per avventura credesse che tali pregi siano di composizione, e siffatti da stabilire che se l'infelice poeta, invece d'essere rinchiuso in S. Anna, avesse potuto dar seguito al suo lavoro, avrebbe dato fuori quella tragedia che in tutto il 500 ci è mancata. A dir vero, le condizioni d'animo del poeta, tutte raccoglimento e tranquilla quiete nella villa del Belvedere, vicino Ferrara, dopo la composizione dell'*Aminta* e in vena di scrivere drammi, erano un po' diverse da quelle di tredici anni dopo, toltine sette e mezzo di manicomio, quando raccolto a

(1) Scipione Maffei « Scelta di tragedie per l'uso della scena ». Roma. — Vallarsi.

Mantova dalla commiserazione dei Gonzaga, aveva tanti sogni di meno e tanti dolori di più. Ma si può, del resto, con sicurezza affermare che se il Tasso avesse potuto continuare la sua tragedia, le avrebbe bensì conferito quella brevità e speditezza che si riscontrano nel frammento del *Re Galealto*, senza con ciò allontanarsi dal disegno generale e, quel che più interessa, dalla costruzione interna che poi dette al *Re Torrismondo*.

Le differenze tra le due opere non sono molte e di grave importanza. Il primo atto del *Galealto* si svolge press'a poco come nel *Torrismondo*, sennonchè la scena finale dell'arrivo dello straniero che annunzia a Galealto la venuta di Torindo (Germondo nell'altra) e che desta nel suo animo tal lotta di opposti sentimenti, nella tragedia completa è rimandata al principio del secondo atto per dare a questo più sviluppo e un po' di varietà, mettendo invece di quella scena un coro finale che inneggia alla Sapienza. La nutrice nel primo frammento si dimostra più tenera ed affettuosa verso la regina Alvida e le parla

in modo familiare, laddove nel *Torrismondo* è più rispettosa e le dà sempre del « voi » a titolo d'omaggio. Oltre a ciò il racconto di Alvida ha nella tragedia completa particolari e divagazioni che nel primo frammento non sono, e la narrazione della notte passata sul lido favorevole ai loro lascivi amori perde un po' d'efficacia a causa degli stemperamenti che non sono nel *Galealto*. In cui manca anche un soliloquio della nutrice (scena seconda, *Torrismondo*) dopo il dialogo con Alvida del tutto inutile e che commenta lo stato della povera Regina. La descrizione della tempesta, che Galealto traccia in dieci versi e Torrismondo in sessantasette, informata del tutto a quella dell'*Eneade* con turgidezza epica è il segno più sicuro delle diverse condizioni intellettuali in cui il Tasso compose le due opere. Meno dipendenza e più schiettezza nella prima composizione, frutto d'uno stato d'animo tranquillo e d'una intelligenza fertile e disposta; languidezza e sfacimento d' una mente che non poteva più ricordare nonchè comporre furono le qualità che accompagnarono il Galealto

dietro spinta di Leonora Gonzaga. Ma Belvedere era sparito: le mura di S. Anna impedivano al poeta di allungare lo sguardo nel giardino, dove, a ventinove anni aveva composto figure di pastori e di Ninfe innamorate, finzioni soavi in cui l'anima di Torquato si riverberava co' suoi dolci commovimenti. Nella Corte del Gonzaga un'altra Leonora sollecitava la continuazione della tragedia; e il poeta non interrogava più la sua musa ispiratrice; « cercatemi un Sofocle ed un Euripide » chiedeva « ma in latino, da qualche amico che non sia dottissimo, perchè i dottissimi gli amano greci ».

E il *Torrismondo* fu tirato innanzi con queste economie intellettuali (1) Tutti gli elementi che si trovano nel *Galealto* sono anche nel *Torrismondo;* in ciò non v'ha

(1) Il mio maestro, Angelo De Gubernatis, in uno dei colloqui onde volle onorarmi allorchè incominciavo a tracciare le prime linee del presente studio, ragionando della composizione del *Torrismondo*, mostrò di credere che in esso venisse rappresentato qualche dramma domestico della famiglia d'Este a noi sconosciuto. Le probabili ragioni su cui posava la sua congettura erano l'interruzione del *Galealto* con la prigionia del Tasso, e la ripresa di esso alla

regresso: un dialogo tra il consigliere e il Re, ed un altro abbastanza lungo tra la Regina e Rosimonda, in cui si agitano questioni di matrimonio e si parla della più o meno convenienza di esso, tenendo conto della noia della gravidanza e del peso del parto si ritrovano ugualmente nelle due tragedie.

Ciò valga a dimostrare come il frammento del *Galealto* non sia, come si crede, rispetto al *Torrismondo*, gran cosa; ma salvo alcune varianti di forma puramente esterna e che, se fossero nella tragedia integra le toglierebbero quella pesantezza, conferendole più precisione e concisione, la fisionomia e la struttura sono identiche.

Il sunto della tragedia fu dato da Giulio

Corte dei Gonzaga a spinta degli stessi Gonzaga nemici di casa d'Este. Queste congetture che al maestro parvero non più che tali, nessun documento in proposito essendoci pervenuto, come potevo io riprendere così immaturo di studii e così poco addentro nelle segrete cose della famiglia d'Este? E' perciò che non ne faccio verbo, mancandomi persino il coraggio di notare un fatto, che, se vero, getterebbe luce così viva sulla vita del Tasso e sul suo temperamento artistico.

Guastavini che ne giudicava in tal modo confrontandola con l'*Edipo Tiranno* di Sofocle: « ma questa del nostro Tasso, dopo tanti anni, se non glielo toglie (lo scettro) sì almeno al pari seco nell'istesso trono per ugual bellezza e maestà riguardevole s'asside ». Giudizio che denota la poca serietà con cui venivano esaminate le opere del tempo, ed è documento esso stesso del concetto che quelli del 500 avevano d'una tragedia.

E riportiamo senz'altro l'argomento del Guastavini : « Rosmunda, figliuola del Re dei Goti, è data ad allevare in un antro a certe Ninfe. Queste predicono al Re, che la figlia aveva da essere cagione della morte del fratello Torrismondo e della servitù del Regno dei Goti. Il padre, per ischivar la disavventura, la manda in su una nave a cura di Frontone in Dacia : ma nel viaggio presa dai corsali, è data ad Araldo Re di Norvegia, che per figlia l'alleva e la nomina Alvida. Il Re di Gotia per non contristare la moglie sua e madre della bambina col tôrle la figliuola, nè volendo insieme palesare a lei la sua

téma e il suo consiglio, mette in scambio della bambina mandata via, in casa una putta della nutrice della stessa età col nome Rosmonda: ed ella per figliuola del Re cresce in Corte. Muore il padre e la cosa sta celata. In questo mezzo d'Alvida s'innamora Germondo Re di Svezia e domandala al padre per moglie; ma egli nemico suo, e da lui gravemente offeso, gliela nega. Tenta altra strada l'innamorato Germondo, e fa che Torrismondo Re di Gotia, suo carissimo compagno, come per sè la chieda, con intendimento, menatala a casa, vergine di cederla a lui. L'ottiene Torrismondo, e fingendo di volere consumare il matrimonio in Arana sua città regale in sulle navi la conduce seco. Nel viaggio gettati dalla tempesta in solitario porto, e presa terra, rimasti soli nella più intima parte del padiglione, Torrismondo incitato dalla strettezza del luogo, dal buio della notte, e quasi forzato dalle lusinghe, dagli sguardi e dai molti inviti di lei, che essa credeva suo sposo, seco carnalmente si giace. Arrivato in Arana, rivolgendo seco l'ingiuria fatta al caro

amico, disperato, delibera di morire; ma aiutato dal suo consigliere, prendono per partito di dar Rosmunda, stimata sua sorella, a Germondo, ed egli ritenersi Alvida. Rosmunda, essendo stata da sua madre la verginità di lei offerta e votata a Dio il giorno ch'essa nacque, e ciò dalla madre inteso allora che al punto della morte fu, volendo osservare la promessa è costretta a palesarsi ed a manifestare che non è figliola del Re nè sorella di Torrismondo. Cerca della sorella Torrismondo e della stessa intende che fu mandata in parti lontane. Udendo ricordare il nome di Frontone, chiamasi Frontone dal Re: ed egli racconta che conducendola in Dacia furono presi ambedue dai corsali Norvegi, ma egli da altri corsali Goti liberato, non potè però essere liberata Rosmonda perchè il naviglio dove ella era scampossi via, e che intese che in Norvegia era condotto. Arriva intanto un messo di Norvegia a portar l'avviso della morte del Re padre d'Alvida: e riconosciuto da Frontone che esso fu quegli il quale prese il legno dov'era Rosmonda, è

costretto a scoprire la verità: onde confessa che la fanciulla presa egli l'aveva donata ad Araldo, il Re, al quale in quel tempo appunto era morta una sua figliuola, che esso la nominò Alvida. Di qui riconosce la sorella Torrismondo e da questo riconoscimento nasce incontanente la mutazione dello stato.

Misero dunque ed infelice ad Alvida afferma che egli è suo fratello e che ella si risolva ad ogni modo ad aver Germondo per isposo: essa nol credendo e tenendosi beffata e tradita, s'ammazza: il che veduto da Torrismondo, scritta prima una lettera al suo caro Germondo con raccomandargli la madre vecchia e il regno, appresso lei passatosi col pugnale il petto, s'uccide ».

Diciamo innanzi tutto: c'è novità in tal soggetto? D'onde l'attinse il Tasso?

Il nucleo dell'azione è costituito da un amore incestuoso. Di simili amori, incominciando dall'*Orbecche*, nel cui antefatto c'è quello di Selina col primogenito insino alla *Canace* di Sperone Speroni maestro e a suo tempo critico acerbo e pedante

del poeta della *Gerusalemme*, ed in cui c'è davvero un incesto tra Macareo e la sorella, tale e quale come nel *Torrismondo*, di simili amori, dico era dovizia nel teatro del tempo. Che il Tasso abbia avuto dinanzi la *Canace*, nel comporre il suo *Torrismondo* e l'*Aminta* non c'è dubbio. La verseggiatura della favola pastorale di endecasillabi misti di settenarii dedusse, dice il Carducci, dalla *Canace* dello Speroni, pubblicata dapprima nel 1546 e ne dedusse anche un verso intero (Pianti, sospiri e dimandar mercede) ». Niente altro.

Nel *Torrismondo* ritroviamo colato quell'amore incestuoso tra fratello e sorella; ma si dirà: lo Speroni non faceva al Tasso da modello più di quanto non facessero Sofocle ed Euripide. Vero: ma quale spinta non dava alla concezione tragica del poeta quell'esempio così vivo ed allora così discusso d'un autore cui Torquato sottoponeva al giudizio le sue opere, sebbene poi in seguito, stufo dei suoi precetti e delle sue critiche tentasse liberarsene?

Infatti troviamo i segni di cotesto ricordo Speroniano nelle parole di Torrismondo che esprimono la sua concitazione dolorosa (atto primo, scena seconda) per la mancata fede all'amico di fanciullezza. In esse c'è un'eco dell'angoscia di Macareo (atto secondo, scena quarta, *Canace*) per l'azione nefanda che ha perpetrato.

Dice Torrismondo;

Ohimè son io, son io
Consapevole a me di empio misfatto,
Di me stesso ho vergogna ed a me stesso
Son vile e grave ed odioso pondo.

E Macareo:

Da quel tempo io son visso
Vile, grave a me stesso e se non fusse
Ch'io son caro a colei etc.

Nient'altro che un accenno, ma oh quanto chiaro, per dimostrare l'influenza, debole invero, dell'una sull'altra tragedia. La quale, a dir vero, porta in sè di nuovo, se novità può chiamarsi, l'accessorio che l'incesto s'è perpetrato all'insaputa dei due; ma in *Edipo* non avviene diversamente, e quell'oracolo posto come scaturigine, quasi di ogni azione delittuosa,

se nell'*Edipo Re* ha la sua brava ragione (1), non medesimamente l'ha nel *Torrismondo* in cui quell'innesto ellenico sul tronco nordico e per giunta romanzesco scompiglia ogni unità ideale di concezione.

Alcune fate hanno profetato d'Alvida ch'essa sarà causa dell'uccisione del fratello. Nelle leggende della Saga Nibelungica e in genere in tutte le leggende nordiche, di Fate, d'ondine, di gnomi, d'esseri soprannaturali, insomma, che assistono i nascimenti e che invigilano i destini dei cavalieri è grande frequenza. Il Tasso non si appose male in un argomento svedese; ma il porre quest'oracolo come fonte d'un intreccio tragico in cui tutto dev'essere coordinazione e chiarezza, e quel sapore Sofocleo che si risente nel dolore Edipeo di Torrismondo dà a divedere che nel classico cinquecento quell'oracolo fosse di troppo chiara provenienza ellenica più che d'ispirazione scandinava.

Chi è Torrismondo? È forse un cava-

(1) F. d'Ovidio in op. cit.

liere alla cui culla vigilarono fatidiche le maliarde? È forse di natura divina? È figlio d'amore incestuoso per cui alla sua vita debba essere assegnato dal fato il còmpito d'un errore continuo che lo spinga all'avventure più anormali ed innaturali? Ei non è Siegfrid partorito a Sigmondo da sua sorella Siglinda da lui rapita ad Hunding: come l'eroe nibelungo re Torrismondo non ha la protezione di Brunilde, la forte Walkiria figlia del Dio Wotan. Egli è un infelice cui durante quattro atti è confitto nella mente l'oltraggio arrecato all'amico e che dalle ciarle d'un consigliere è quasi indotto ad aggiustare a Germondo una sposa che quegli non conosce e non ama. D'un tratto gli piomba in sulla testa la rivelazione di Rosmonda confermata da Frontone, e un messaggero che si trova lì pronto a dire il resto chiarisce l'orrendo equivoco: ma la tragedia si tronca troppo presto ed il poeta ci toglie dinanzi Torrismondo su cui pure avrebbe dovuto gravare il peso di quella situazione fortemente drammatica, mostrandoci invece Alvida tutta dolorosa. Ma

la sua angoscia non ci commuove; essa non crede di essere sorella di colui che ama con tanto fuoco neanche dopo che egli gliel'ha rivelato; le pare di essere schernita dal marito. Ogni forza tragica sfuma; quel dolore non materiato di fatalità, quella figura di donna infelice che teme di perdere lo sposo che ama e di acquistarne uno che odia e che poi è tanto lungi dal comprendere quale mostruosa sventura la colpisca, ci tolgono parte dell' interesse. In Torrismondo due dolori; l'uno per aver tradito l'amico, l'altro per essersi giaciuto con la sorella: ma il primo è, rispetto al secondo, pieno, completo ed informa quattro atti della tragedia; l'altro è confinato nello scorcio del quarto è meno intenso e non campeggia. Oltre a ciò a me sembra non ci sia preparazione per quell' improvviso sopravvenire del tragico. Nell'*Edipo* tutto ciò che v'è di grandioso è dato dalle parole del Re che delineano con forza tutto l'orrore della situazione in cui si troverà fra poco e che egli non sa; ma il popolo che conosceva bene la favola e la fine lagrimosa di essa

era scosso da forti sentimenti allorchè l' infelice Re con ogni cura si studiava di scoprire il colpevole d'un delitto che riempiva la città di gemiti e di sospiri, e nella sua ricerca affannosa infine veniva a ritrovare sè stesso!

L' incoscienza d'Edipo è la tragedia! Dell'Edipo nel *Torrismondo* c'è l'oracolo ma il procedimento drammatico, no. Il Calepio ha detto che Torrismondo è carattere compiutamente tragico. E infatti egli è combattuto dal dolore di avere mancato di fede all'amico e d'essere fuori del diritto di chiamarsi cavaliere leale: non può restituire Alvida a Germondo perchè non più vergine, nè vorrebbe cedergliela perchè di lei perdutamente innamorato: una fatale combinazione gli svela che il suo amore per Alvida è incestuoso ed egli s'uccide sul corpo di lei moribonda. Ora, senza voler guardare troppo pel sottile, non vi pare che il tragico nel carattere di Torrismondo per un verso sia troppo pieno, per un altro troppo scarso? Se nell'antefatto della tragedia domina questa predizione delle Ninfe, in Torrismondo do-

vrebbe campeggiare la sventura che da esse a lui era stata profetata a causa della sorella. Ora per quattro atti noi non ne sappiamo nulla, perchè? È necessario citare le parole del d'Ovidio (1) « perchè mentre Sofocle nell'Edipo ritrovava un fatto leggendario, presente alla memoria di tutti e animato da un principio etico-religioso vivo nel cuore di tutti, il Tasso si mise ad escogitare col semplice lavorìo personale della sua immaginativa, un intreccio qualunque che tanto quanto s'informasse a quel principio greco in cui nè egli nè altri avevano fede. »

Sicchè Re Torrismondo ci appare materiato d'un dolore tragico tutto diverso da quello che ci aspetteremmo tenendo presente l'oracolo divino; e quando il tragico vero irrompe nella rivelazione del messaggere come ci appare il re infelice? Come Alvida sventurata? Ci sfuggono tra le mani per andarsi ad ammazzare. Compiutamente tragico per un verso che non troppo c'interessa, elementarmente per un altro verso

(1) Opera citata.

che è il principale, il fondamentale. Ci perdoni il Calepio questo emendamento. Il Tasso aveva temperamento romantico; non credo che qualcuno possa impugnarlo; basterebbe il solo *Torrismondo* a dimostrarlo. In tutta la figura di questo Re si sente qualcosa di nordico, ma non di quel nordico che il poeta aveva desunto da Olao Magno.

In *Galealto* cè n'è un pizzico di più: ho notato che esso è meno inclinato di Torrismondo a descrivere tempeste vergiliane; ho fede che il Tasso non avrebbe messo in bocca all'eroe del suo primo frammento quella pomposa descrizione nell'ultima scena dell'atto secondo in cui si passa in rassegna il materiale per le nozze, ed i cui particolari sono desunti dallo storico settentrionale sopra citato. (1)

G. Carducci, nel suddetto saggio critico, parlando della coltura scandinava nelle opere del Tasso come da prima fiutata da E. Teza, riporta una pagina del dialogo il

(1) E. Gigas. En nordisk tragedie af en italiensk klassiker - In Nordisk Tidskrift for filologi. N.S. vol. VII.

Messaggere nella cui prosa meridionale, egli dice, cavalca una vera scorribanda di magie e malie boreali. »

Il senso vago dell'avventura romantica si ritrova pure, almeno a me pare, nell'introduzione al dialogo *il Padre di Famiglia*, in cui vediamo il Tasso in una delle sue fughe dalla corte di Ferrara, in uno dei suoi accessi di frenesia, cavalcare verso Vercelli. Ma essendo ingrossata la Sesia, rifiutandosi il passatore di tragittarlo, un giovane s'offre d'ospitarlo in casa sua. La descrizione del castello e la scena successiva dell'arrivo del signore della casa, tal Bolgaro, vecchio, a cavallo, seguito dallo staffiere, l'ubbidienza passiva e completa dei figli e tutto il colore singolare onde è tinto il dialogo ed infine la figura del poeta che noi immaginiamo triste e pensosa, c'inducono sentimenti in fondo ai quali non è difficile ritrovare un filo di romantica soavità. In Torrismondo ci sono due anime, una classica ed una romantica; ma questa mi pare abbia il sopravvento: anche la sua amicizia per Germondo noi sentiamo non essere della qualità di quella di Pilade ed

Oreste; e quel sentimento dell'onore che lo fa rientrare nel ciclo dei *Cavalieri d'Artù* e che gli dimostra orribile ai suoi occhi l'amore per Alvida, ci rappresentano molto bene la sua concezione tutt'altro che classica.

Alvida è creazione gentilissima di fanciulla innamorata. Dalla descrizione che ne fa Torrismondo allorchè dispersi pel mare conducevano una vita non scevra di tremiti e densa di desiderii quando

La creduta sposa al fianco affissa
L'invitava ad amar pensosa amando,

al dolore della misera incosciente, dall'angoscia paurosa che destano in lei i doni ben cogniti di Germondo, alla sua disperazione pel concepito disegno del Re di darla a lui, è tutta una vicenda di sentimenti, ora dolci ora patetici che costei ci comunica.

Essa dice moribonda:

Assai men grave è rifiutar la vita
E men grave il morire.
Già fuggir non poteva in altra guisa
Tanto dolore!

Quale intensità d'amore! ha la dolce anima sottomessa d'Erminia, eppure ardente,

pronta al sacrificio. Germondo è carattere debole, concepito con indecisione; quel fuoco di passione amorosa che gli faceva sdegnare ogni altra donna che non fosse Alvida ch'egli aveva conosciuto in circostanze sì strane, e da lei aveva avuto l'elmo incoronato per la vittoria in un torneo cavalleresco, per non poterne avere incoronata la testa nella quale ella avrebbe scoperto i lineamenti d'un nemico: quell'ardore che lo aveva spinto a spedire Torrismondo nei lontani lidi dello Suecia a prendere come finta sposa colei ch'egli poi avrebbe impalmato, dove sono nel tipo di Germondo? L'émpito dell'amore non l'urge di troppo, non parla mai con Alvida e mostra di non darsene soverchio pensiero; è dominato dall'amicizia di Torrismondo a cui, a dire il vero, doveva riuscire abbastanza noioso in quel frangente.

Rosimonda è figura di donna in cui il mondo e i suoi dolori hanno indotto un senso di stanchezza che traspare a meraviglia nelle sue parole. Essa sospira la pace d'un convento: e invidia la monacella che desta innanzi l'alba va incontro all'aurora

e passa la vita tra onesti studii e pratiche religiose. Pare che tutta la sua anima aspiri verso questa mistica pace che la vita tumultuosa nega ostinatamente ai mortali. Io non so, ma mi sembra di sentire lo spirito affranto di Torquato che anela dopo tanto errore, la solitudine che poi troverà divina nella calma mortale di Santo Onofrio. La malinconia di Rosmonda, il suo desiderio di quiete, il suo considerare come vane le passioni di quaggiù, sono motivi che si ripercuotono con vibrazioni più larghe nel canto corale che chiude la tragedia:

Ahi lagrime, ahi dolore!
Passa la vita e si dilegua e fugge
Come gel che si strugge!

a che più sperare se all'alma non avanzano omai che lutto e lagrimosi guai?

Che più giova amicizia o giova amore?
Ahi lagrime ahi dolore!

Pervenuti a tal punto ci domanderemo se il *Torrismondo* segni o no un progresso di fronte alle altre tragedie del cinquecento.

Se si tien conto degli spiriti onde ne fu trovato l'argomento, sebbene G. B. Giraldi

prima teoricamente e poi artisticamente nella sua *Orbecche* avesse propugnato la teoria di potere inventare il soggetto d'una tragedia senza attingere a nessun modello, il *Torrismondo* fece un grande passo nella concezione d'un argomento tragico. Il Tasso non ha, come il suo predecessore di Ferrara, desunta la trama da una novella: il suo *Torrismondo* perciò non ha il sapore d'un rifacimento: ha invece freschezza d'invenzione e impronta poetica di prima mano. (1)

I personaggi non sono rinchiusi dentro il quadrato della teoria Giraldesca: nè mi piace il commento del Guastavini che vorrebbe confinarceli laddove dice che « le persone tragiche sono poste in mezzo della bontà e malvagità e piuttosto traggono alla bontà » parole che menano dritto dritto al canone Giraldesco; « le persone d'alto grado le quali sono di mezzo tra buoni e scellerati destano meravigliosa compassione

---

(1) Le saghe Nordiche gli avevano dato vagamente alcune linee; ma la vera trama del dramma ed i caratteri specialmente, sono suoi.

se loro avviene cosa orribile. » (1) Ma il Tasso non aveva tante sottigliezze pel capo. Nel Torrismondo c'è abuso di dialoghi prolissi, ci sono i tipi, per dir così, di tradizione, un consigliere, una nutrice, un negromante, roba stantìa rifrugata nel vecchio ferrume del Cinthio e d'altri: ma le belle audacie del Giraldi non si trovano. I cori hanno ancora molta importanza, sebbene liricamente perfetti; i dialoghi sono un po' rigidi; la catastrofe è narrata da un cameriere; la morte s'è di nuovo nascosta dietro le scene. Ciò fu male, perchè da circostanze così esteriori è rimasto vincolato il volo di quest'azione che aveva tutti gli elementi d'una vera tragedia.

Insomma considerata in sè la tragedia del Tasso non assorge a valore d'opera perfetta ma di fronte alle altre del seicento è un capo d'opera. Ci si sente il Tasso con tutto il fascino della sua dolorosa malinconia, ci si sente la mano, sebbene incerta e indebolita, del poeta che aveva lineato

(1) Op. cit. vol. II.

nel suo gran poema figure divine ed evocate sensazioni dolcissime, incancellabili.

Dopo la tragedia *nuova* di Battista Giraldi, dopo l'*Orazia* dell'Aretino la cui compostezza classica non è disgiunta da certo spirito di vita che vi ha saputo soffiar dentro quell'ingegno bizzarro e pronto, dopo l'*Hadriana* di L. Groto da cui s'invola un leggiero profumo di romanticismo, un primo profumo, infine dopo il *Torrismondo* in cui l'arte sovrana del Tasso ha saputo per entro una forma vecchia e di convenzione gettare un soggetto nuovo riverberandolo dei sentimenti che l'anima sua d'uomo moderno portava con tutte le speranze vivaci e le delusioni complete, dopo questi esempi rappresentativi delle aspirazioni artistiche e dei tentativi più grandi verso questo tipo letterario ch'è la tragedia, non si speri di trovare qualcosa di meglio e che ci desti un interesse maggiore, se ne eccettui la *Merope* del Torelli. Di una divisione di tragedia in classiche e romantiche non è da parlare: gli elementi romantici in qualcuna d'esse li abbiamo colti tra molti elementi sovrab-

bondanti di classicismo; nè per esempio si potrebbe chiamare romantica l'*Hadriana* di L. Groto o il *Torrismondo* del Tasso che pure tra tante novità di spiriti sono ancora costretti nel cerchio dell'imitazione classica.

Tutta la produzione tragica del cinquecento si può dividere in due parti: nell'una stanno quelle tragedie che guardano i greci direttamente o attraverso Seneca o per l'espediente delle traduzioni: nell'altra, quelle che mirano più specialmente a Battista Giraldi, ne ripigliano le innovazioni sceniche e ne imitano gli argomenti. Ci siamo attenuti finora a questa divisione.

Si allontana risolutamente dal Giraldi e ritorna direttamente ai Greci sull'esempio del Trissino il conte Pomponio Torelli degli Accademici Innominati detto il Perduto ch'è l'ultimo dei tragici del secolo XVI. Dopo di lui il dramma volge alla favola pastorale sull'esempio del Tasso e del Guarini; e il tragico vi si mescola senza disciplina e senza armonia e il tutto affoga in una fanfara d'immagini e d'espressioni

in cui l'antitesi, l'esagerazione, l'inverosimile, il giuoco di parola, le sottigliezze, tengono il luogo del buon senso e della misura artistica. Il Torelli segna col Tasso e con qualche altro la reazione alle regole del Cinthio: non si potrebbe immaginare un ritorno più immediato agli antichi: abolizione della scena e degli atti; il coro chiamato ad avere parte principalissima nell'azione, il dialogo semplice e quasi sempre a due personaggi ai quali s'unisce talvolta il coro; i caratteri studiati in modo sommario. Per quest'ultima parte non intendo parlare del Tasso; ma si consideri ch'egli era grande artista e sapeva concepire personaggi completi e complessi: ma nel Torelli cui l'arte faceva difetto, riscontriamo le qualità suaccennate. A lui mancavano le facoltà inventive; i soggetti delle sue tragedie sono rifacimenti più o meno riusciti di altri soggetti drammatici come quello del *Tancredi* ripreso da un lavoro del conte di Camerano.

Nella *Merope* riprende l'argomento trattato dal Liviera nel *Cresfonte* e dal Cavallerino nel *Telefonte;* però egli dispone

l'azione in modo diverso allontanandosi anche da Igino, ch'è la fonte comune. Merope, moglie di Cresfonte Re dei Messeni, deve sposare Polifonte che le ha ucciso il marito e che s'è reso signore del suo regno. Ella però domanda dieci anni di tempo, col disegno forse di dar agio al figlio Telefonte ch'è lontano, di crescere e di vendicare il padre. Trascorsi i dieci anni il re si apparecchia a celebrare le nozze; e Merope combattuta da opposti sentimenti, non potendo sfuggire all'abborrito connubio stabilisce d'uccidere il Re nel letto nuziale. A tal uopo spedisce un messo a Telefonte ch'è in Etolia presso il Re Toante per renderlo avvertito del suo disegno: sennonchè il messo ritorna con la notizia che il figlio da qualche giorno non si trova più in Etolia, nè le ricerche di Toante nè d'altri hanno potuto scovarne le tracce; onde la regina lo piange per morto non senza un sospetto che Polifonte se ne sia sbarazzato temendo che un giorno potesse ritorgli il regno. Giunge intanto in Messenia un giovane che si dichiara uccisore di Telefonte per gara amorosa e mostra, a

testimone, l'anello che quegli portava al dito. Il Re Polifonte, ormai rassicurato, lo accoglie come amico e proibisce sotto pena di morte a quelli che hanno udito il racconto di riferirlo alla regina. Ma questa lo apprende da un famiglio e disperata vuol trarre vendetta sull'uccisore. Questi, stanco del viaggio e forse in un desiderio di grandezza, s'asside sul trono regale e vi si addormenta. Merope lo scorge e vuol finirlo, ma quegli svegliato mormora delle parole da cui essa è colpita; Nesso che sopraggiunge riconosce in lui Telefonte: madre e figlio s'abbracciano in preda alla più grande gioia. La tragedia termina con l'uccisione di Polifonte per mano di Telefonte.

L'azione è ricca di motivi tragici, checchè ne dica il Gaspary che nella sua rassegna frettolosa del teatro del cinquecento sembra perda di vista ciò che vi ha nella *Merope* di notevole fermandosi a piccolezze che non intaccano punto l'organismo della tragedia. Egli dice: « secondo il sentimento moderno il Torelli non poteva ammettere che Merope avesse sposato l'u-

surpatore e l'uccisore di suo marito, come faceva in Igino; presso di lui il matrimonio sta ancora per conchiudersi, nel che lo seguirono il Maffei e il Voltaire ». Il letterato tedesco sembra rinchiuderli nello stesso biasimo che muove al Torelli; ma è chiaro che essi non dovevano attenersi al sentimento artistico del Gaspary per mettere su una tragedia. Merope è donna che serba amore intenso a Cresfonte suo marito: come tale è riluttante a sposarsi con chi glielo uccise. Ne nasce che per sfuggire quelle nozze, mediti il delitto con rapidità non solo, e che il figlio al ritorno non s'illuda sui sentimenti della madre vedendola sposa; e la trovi invece disposta ad effettuare il disegno. Se il Torelli l'avesse fatta sposare avrebbe avvicinato l'azione della tragedia a quella dell' *Oreste*, alla quale del resto si conforma in gran parte nel far giungere Telefonte sconosciuto per evitare gli artigli di Polifonte, a cui narra d'avere ucciso il figlio di Merope proprio come nel dramma di Sofocle.

Il Gaspary si ferma a criticare certi particolari del riconoscimento, l'anello, una

banale storia d'amore, com'egli dice. Sarebbe stato più opportuno notare come, in tanta penuria di concezioni di caratteri tragici, nella *Merope* ce ne sia qualcuno che ne ha tutti i contrassegni.

Merope, sposa fedele per quanto nemica dell'usurpatore del trono e piena di speranze e di tremiti pel figlio, ha sentimenti che non sono acconciature del poeta, e, sebbene involti nei racconti dei messi, di tratto in tratto vengono fuori a delineare bene il personaggio delle regina. La quale, tra le ripulse alle offerte nuziali del Re e il dolore per la perdita del figlio, stabilisce una situazione drammatica di cui bisogna tenere conto.

Polifonte è modellato su Egisto; come lui innamorato della regina alla quale ha tolto in maniera un po' diversa il marito; e come lui desideroso di liberarsi del figlio di lei che un giorno gli strapperà il trono e la vita. Telefonte ha qualche tratto d'Oreste; ma è meno feroce. A me piace, ad esempio, ch'egli si assida sul trono che gli è stato usurpato e che sognando una grandezza che gli è tolta vi si assopisca su

risvegliandosi poi in procinto d'essere ucciso dalla madre. In tutto ciò è felice intuizione di scene tragiche che l'autore ha sciupato involgendo il tutto in una forma antica e senza movimento.

Anche per la *Merope* il Torelli non ebbe dinanzi il Giraldi innovatore, e ciò fu male chè l'argomento così concepito e così mutato, sebbene in fondo vi si potesse scorgere l'elemento greco, avrebbe dato materia ad una tragedia non scevra di passione.



Perchè alla tragedia del 500 mancò lo sviluppo.

Pervenuti a tal punto ci faremo quella domanda che parecchi scrittori di vaglia si posero: perchè all' Italia mancò nel 500 un teatro nazionale?

Il Burckhardt (1) opina che « la contro Riforma soffocò d'accordo col dominio spagnuolo i più fecondi prodotti dell'ingegno italiano o li lasciò miseramente isterilire: » e segue: « si supponga per esempio, anche solo un momento lo stesso Shakespeare sotto un vicerè spagnuolo o in vicinanza del S. Uffizio in Roma od anche

(1) La civiltà del Rinascimento in italia. — Parte IV, cap. V.

nel suo stesso paese soltanto un paio di decenni più tardi, all'epoca della Rivoluzione Inglese e ci si dica poscia in qual modo egli avrebbe potuto lasciare libero il volo al suo genio ». Ciò è vero in parte e se si considera astrattamente; ma non si può riferire in particolare all' Italia della Rinascita: e l'opinione del Burckhardt è sminuita del suo valore dal fatto che non solo nel secolo XVI cioè in quel tempo in cui avrebbe agito la contro Riforma, il dramma non s'elevò a grande altezza; ma neanche in tempi del tutto diversi. Nell' *Eccerinide* di Albertino Mussato che è molto anteriore alla Contro Riforma, troviamo già quello che sarà poi il tipo delle tragedie del secolo del Rinascimento. tipo puramente classico anche quando vi si svolga un fatto contemporaneo. Nè si comprende come un avvenimento tutto morale e religioso possa avere avuto influenza sur un genere letterario in cui religione e morale sono parole vane.

Il movimento della contro Riforma e il Tribunale del Santo Uffizio non incatenarono l' ingegno libero dei poeti; tanto vero

che nelle commedie del tempo essi si burlavano dei sentimenti d'ogni sorta deridendo coloro che li impersonavano, monaci, preti, filosofi, etc.: ciò dimostra indipendenza da qualsiasi giogo morale.

Altra ragione egli la trova nello sfarzo con cui venivano messi su i misteri e le cerimonie religiose: « in tutto l'occidente le rappresentazioni della Storia Sacra e delle leggende sacre drammatizzate sono state la fonte diretta e il principio del dramma e del teatro: ma l'Italia aveva messo nei Misteri tale sfoggio di pompa artistica decorativa che necessariamente l'elemento artistico drammatico doveva restarne in buona parte sopraffatto (1) ». Noterò che, data la natura del Mistero che veniva messo su era indispensabile tutto quell'apparato scenico, dovendosi rappresentare inferni e paradisi, miracoli, conversioni con mille trovate meccaniche che non furono poi solo dell'Italia ma che si estesero in tutti i luoghi dove s'ebbe questa forma drammatica (2) Non furono le pompe sceniche

(1) Op. cit., loc. cit.
(2) *Origini del Teatro Italiano* del d'Ancona, passim.

chè affogarono il dramma sacro, fu il sopravvenire del classico che lo spirito italiano subito riprese, confinando quelle forme sacre nei contadi con aspetto semplice e primitivo.

Che l'Italia non abbia avuto l'*autos sagramentales* del Calderon e di altri poeti spagnoli non è da incolpare la pompa decorativa esorbitante: e chi è che non vede che in tal modo si verrebbe a confinare un fatto che ha radici ben più profonde nello spitito del nostro popolo in una causa del tutto esterna e, diciamolo anche, molto leggiera? Lo sfoggio di pompa artistica, se mai, non è la causa dello scadimento della forma drammatica ma è la conseguenza: gli Italiani, cui quelle forme sacre immature ed incomplete non dilettavano, cercavano di renderle meno pesanti con meccanismi e decorazioni esteriori del tutto consentanee a quel soffio di vita nuova e magnifica che ebbe la splendida affermazione nel Rinascimento.

Il Burckhardt, prosegue: « ma accanto a ciò noi dobbiamo prendere in più vicina considerazione anche gli allegri in-

termezzi come veramente nocivi allo sviluppo del dramma ».

Per gli Intermezzi o tramezzi, come venivano anche detti, il Burckhardt pare non faccia altro che ripetere le osservazioni del Trissino, del Cecchi, del Lasca, allorchè deploravano che avevano tolto ogni interesse alla povera commedia. Quasi tutti gli scrittori parlano d'Intermezzi, nocivi alla Commedia non alla Tragedia, la cui gravità per canone d'arte universalmente stabilito non sopportava che venissero inframessi all'azione balli mascherati, moresche, rappresentazioni minori di fatti mitologici e molte altre trovate tutte consentanee allo spirito della commedia e non della tragedia. Ed il Giraldi, nella sua lettera a Ponzio Ponzoni, tracciando le linee d'un metodo artistico per la composione delle tragedie non solo non fa mai parola d'intermezzi ma dimostra con chiarezza come il tipo tragico nel 500 si concepisse indipendentemente da quelle forme spurie d'arte degne d'accompagnare azioni comiche e favole pastorali.

Meno concreto è il Gregorovius: « la

causa (del mancato teatro in Italia) deve attribuirsi all' indole nazionale degli Italiani i quali non parvero fatti per internarsi con profondità drammatica nelle passioni umane (1) ». Al d'Ancona tal giudizio pare eccessivo: ed infatti è abbastanza strano il riportare tale mancanza di senso drammatico proprio all' indole nazionale degli Italiani che pure hanno avuto Dante e Petrarca cioè i due grandi che resero le passioni umane con tanta verità. Se un genio nazionale è la sintesi più completa degli spiriti d'un popolo, se in esso affluisce la vita multiforme della razza come il succo della terra all'albero per mille invisibili tramiti, l' Italia non merita il giudizio del grande storico tedesco.

La tragedia, poichè è d' essa che voglio parlare, è fatta d' intimità e di sentimento, doti coteste che nessuno storico può disconoscere negli Italiani in genere e a quelli del Rinascimento in ispecie. Gli Italiani furono i primi a conoscersi intimamente (2):

(1) *Storia di Roma nel Medio Evo*, VII, 731.
(2) Burckhardt, op. cit. Vol. I. passim.

ebbero sviluppato il senso dell'individualità e della gloria, sentirono l'amore e l'onore, furono trovatori e cavalieri. Queste splendide qualità non ebbero sviluppo, perchè a dir del Villari (1) gli stranieri gravarono la mano sul collo della nazione e ne distrussero istituzioni e indipendenza.

Ma se ciò vale per un complesso di sentimenti non è a dirsi medesimamente d'un genere letterario ch'è in balìa delle condizioni più eventuali e più strane.

E dirò col d'Ancona (2) che l'imitazione classica tolse all'Italia un teatro nazionale. L'Italia attraverso tutto il Medio Evo non smarrì giammai il filo aureo della latinità che poi doveva condurla a quella splendida rinascenza artistica e letteraria (3). Questo stesso sentimento della latinità il popolo d'Italia riprese ed affermò nel Rinascimento allorchè di fronte alle monarchie costituite si sentì sola in preda a rapaci conquistatori. Si sentì na-

(1) *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, Vol. I, pag. 210.
(2) Op. cit. Vol. I pag. 4.
(3) F. Novati: *Influsso del pensiero latino sulla civiltà del Rinascimento*, passim.

zione nel passato, ed a questo si volse torcendo con isdegno la fronte dal presente. E con ciò non credo di attribuire al secolo del Rinascimento spirito di nazionalità più profondo di quello che ebbe: ma è notevole il ritrovare così sviluppato e così trionfante in tutti i rami della coltura il senso della latinità debole per l'innanzi, in una età così triste politicamente per l'Italia. Il passato allora trionfò sul presente ed invase ogni campo, anche il tragico. Fu un male o fu un bene? Il d'Ancona risponde che per la drammatica fu più male che bene. Ma io credo che ciò sarebbe avvenuto ineluttabilmente. L'Italia infatti non ha mai avuto una grande tradizione religiosa (1): anzi non ha mai avuto un forte spirito religioso; s'è sentita pagana, e pagani furono i pontefici del Rinascimento, pagani furono quei papi che, con la forza di dittatori Romani innalzarono l'enorme edificio della Chiesa sulle rovine del Sacro Impero scaduto. Se

(1) Si veda il Saggio di G. Barzellotti: *L'Italia mistica e l'Italia pagana* a proposito del libro del Gebhart: *L'Italie mistique*.

adunque tale spirito religioso fece difetto all'Italia, le mancò anche quello che si può dire il sedimento della fede sincera e grande, il Mistero, ch'è d'origine popolare ed in cui si trovano gli elementi più genuini d'una razza. Non che in Italia sia mancato del tutto, ma non ebbe grande sviluppo come in Inghilterra e in Ispagna, o per lo meno il genio italiano non lo ebbe familiare, come quello del Calderon e dello Shakespeare. La Sacra Rappresentazione non fu solo dell'Italia; con nomi cangiati sebbene con la stessa forma si ritrova in altre nazioni; essa rientra nella tendenza generale del tempo di dare aspetto scenico alle storie sacre medievali. Non è còmpito mio l'esaminare dove nacque e se in Italia o no: il d'Ancona nella sua eruditissima opera dell'Origini ne tessè la storia e la seguì nel lungo errore per l'Italia e fuori ricercandone i nascimenti e lo sviluppo. In ogni modo si può ritenere ch' essa non fu fonte di sentimenti religiosi: il popolo ci si divertiva e accorreva in gran folla alle Chiese, dove prima ebbe stanza, e poi in sulle piazze. Ed il

notare come in Italia la pompa scenica e gl'ingegni teatrali meravigliosi ebbero più sviluppo della narrazione letteraria che si prestava docilmente allo sfarzo, dimostra a chiari segni come la Sacra Rappresentazione fosse il pretesto a divertirsi santamente. Parecchi principi vietarono tali spettacoli come fomite di scandali e di disordini. Che meraviglia adunque se scaduta cotesta forma teatrale, lo spirito del popolo non ne risentì il bisogno e si accostò ad un nuovo genere di divertimento più pagano e più lascivo? Che la Sacra Rappresentazione sia stato un genere letterario precario si vede da ciò, che non ebbe grande sviluppo, che si estinse presto, che cedette il posto ad una forma del tutto diversa alla quale popolo ed artisti resero pieno omaggio come quella che era nelle tradizioni della razza. Il punto di passaggio dall'un tipo all'altro è segnato dall'*Orfeo* del Poliziano che cerca d'adattare un soggetto mitologico ad una forma sacra: ibrido connubio di due sentimenti dei quali l'uno trionfava già, l'altro era per cadere, tentato dal più elegante degli uma-

nisti e dal più gentile dei Poeti del Rinascimento.

All' entrare adunque del secolo XVI l' Italia si trovava spoglia di sentimenti religiosi e in pieno paganesimo trionfante: e l' Hillebrand aggiungerebbe: e senza nazionalità costituita, commentando che la « première des conditions de la comédie est la vie nationale » (1). Ma ciò se fosse vero lo sarebbe solo per i tempi in cui nazionalità non ci fu. Ma il classicismo spinse l' Italia a costituirsi in nazione. Dice il Barzellotti che l' Italia nel Risorgimento riprese la formula del Rinascimento; trasse cioè dal suo glorioso passato eccitamento a risorgere. Gli uomini più rappresentativi del tempo, il Foscolo, il Monti, il Leopardi e l' Alfieri animarono le loro poesie e le loro composizioni tragiche di sentimenti e d'eroi desunti dall'antichità classica.

Fu un male è vero il riaccendersi di questa fiamma attraverso tutta la vita

(1) *Des conditions de la bonne comédie* - Paris, Durand.

italiana e male ne derivò agli scrittori che portarono in sulla scena i difetti della loro età. Vi portarono l'erudizione, frutto delle scuole del tempo, vi portarono quella morale d'accademia derivata dai trattatisti latini, morale ch'era in aperto contrasto con le tendenze libertine onde le Corti s'eran fatte ispiratrici e protettrici.

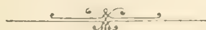
Oltre a ciò il risorgere degli studii classici concorse a dare a certi scrittori un credito sconfinato: Aristotile e Platone furon tra questi; del secondo si dettero i filosofi a ricercare le dottrine più sottili discutendovi sopra: l'altro fu maestro e dònno in letteratura; per ogni questione si ricorreva alla sua autorità. Si pensi ora a tutte le infinite questioni che presentava la teorica del dramma, questioni ch'essi ripigliavano discutendole con bizza e tirandone canoni d'arte ai quali si modellavano strettamente. L'unità d'azione, di tempo e di luogo, la peripezia, l'episodio, la morte palese o no in sulla scena, l'agnizione, il coro, il verso e tante altre sottigliezze essi ponderavano studiosamente rinchiudendosi in un circolo teorico donde

giammai un colpo di genio non li tirava fuori nei campi della vita. La tragedia suppone osservazione continua, assidua, profonda, diretta della vita e delle sue passioni: è concisione: è in una frase, in uno sguardo, in un silenzio, in un qualche cosa che passa gravido di fatalità; la tragedia è malvagità, maldicenza, sospetto, delitto; e innanzi tutto è sentimento. Tutto ciò bisogna che si senta se non si vuol dare ai personaggi anima posticcia.

Gli scrittori del 500 studiavano molto, ma osservavano poco, o meglio attraverso i codici antichi, il che equivale a dire che non osservavano. Nè si creda che la vita del 500 non porgesse ai letterati materia di studio: chi legge il Burckhardt (1) vedrà come nel sostrato di quella società vi fossero elementi tali che determinati artisticamente avrebbero potuto informare splendidamente una concezione tragica: tale il sentimento dell'onore e la tendenza alla vendetta, l'assassinio pagato e gli av-

(1) Op. cit., Vol. II, parte II, capitolo I - *La Moralità*.

velenamenti, il malandrinaggio e i malfattori. I poeti che lungi dall'essere fitti nella vita del tempo vivevano in un sogno di grandezza non ci badarono. In questa terra ricca di forme, come dice il Goethe, l'arte di rivestire sentimenti astratti non attecchì: il cinquecento non fu molto profondo, non ebbe carattere proprio, fu rinascenza, ma di che cosa? Di forme morte e tra queste la tragedia, la vecchia tragedia latina di stampo ellenico con sapore sentenzioso retorico.



INDICE

